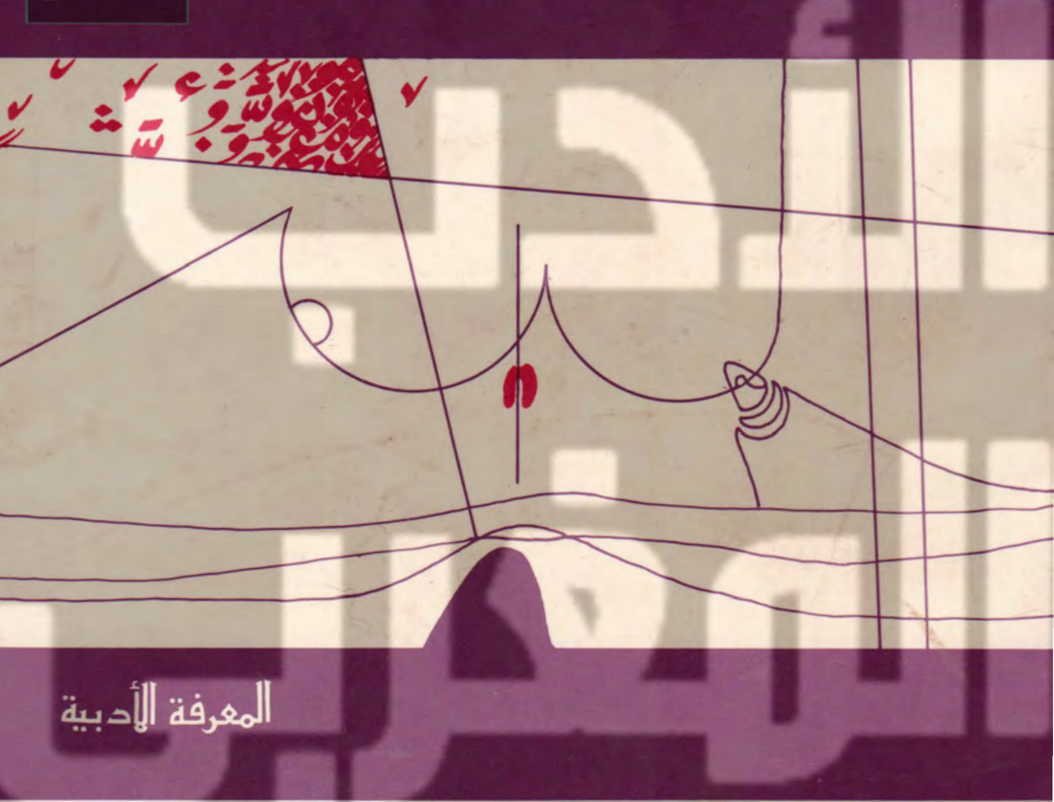
شربل داغر

الشعرية العربية الحديثة

تحليل نصي



المعرفة الأدبية

دار توبقال للنشر

الشعرية العربية الحديثة

تحليل نصي

تَمَّ نَشرُ هَذَا الكِتَاب ضِمْنَ سِلْسِلة
المعرفة الأَدبية

الطبعة الأُولى، 1988

رقم الإيداع القانوني : 1988/640

تقديم

القصيدة الحديثة، لماذا هي حديثة ؟

ما هي بنيتها الحديثة، وما هي حداثة بنيتها ؟

الحداثة هي صفة التبدل الشعري الذي عرفناه منذ نهاية الأربعينات. لم نعد نقول، كما في فترة البدايات، «الشعر المرسل» أو «الشعر الجديد»، بل «الشعر الحديث»، دون غيره، لماذا ؟ ما الذي طرأ على القصيدة العربية ؟

سنجيب على هذا السؤال وغيره أيضا إجابة برهانية، مقتربين من القصيدة، دارسين لمستوياتها، من هيئتها الطباعية حتى وحدات المعنى الصغرى. ولكن أية قصيدة عربية حديثة، وأين نجدها ؟ فنحن نطمح لأن تكون دراستنا ذات مادة محددة، بحيث نستطيع التأكد من قيمة نتائجها وصلاحيتها. إن الموضوع «العام» ينتج دراسة ذات نتائج «عامة»، وهذا ما حاولنا تلافيه منذ البداية، منذ اختيار مادة الدرس.

لا نستطيع أن ندرس القصيدة العربية الحديثة بمجمل نتاجاتها، علينا أن «نختار» منها إذن. ولكن كيف يمكن لنا أن نختار، ومن يضمن صحة المقاييس المعتمدة في هذا الاختيار ؟ هل ندرس هذه البنية في الأعمال الكاملة لشاعر عربي حديث (بدر شاكر السياب، على سبيل المثال) ؟ هذا خيار ممكن، إلا أن نتائج الدراسة ستخص تجربة السياب تحديداً وتخصيصاً. ماذا لو ندرسها في نتاج غير شاعر عربي حديث (في ثلاثة دواوين لثلاثة شعراء على سبيل المثال) ؟ هذا خيار ممكن، إلا أنه يعدد، بدل أن يخفف، مساوئ أو نواقص خيارنا الأول.

المجلة تجيب على حاجتنا أكثر من الديوان.

هذا ما اعتمدناه. المجلة تقدم «النتاجية» الشعرية في عينات، وهذا يناسب أغراض دراستنا وحدودها أيضا. إلى «التمثيلية» هذه، أدّت المجلة الأدبية في عالم الشعرية العربية الحديثة دوراً بارزاً. سَندرس القصيدة العربية الحديثة في أحد ميادين وجودها وظهورها الأساسية، إذا جعلنا من المجلة الأدبية ميدانا للدراسة.

ولكن أية مجلة (مجلات) ؟

هل يمكن أن نختار مجلة أدبية واحدة ؟ لا، طبعا، لأن المجلة الأدبية هي منبر عدد محدود، ومعين ربما، من الشعراء، دون غيرهم، هذا بالإضافة إلى أن المجلات الأدبية العربية امتازت بخصائص وملامح، إيديولوجية ـ سياسية ـ أدبية، في غالب الأحيان، جعلت كل واحدة منها قريبة من كوكبة من الشعراء.

لهذا اخترنا المجلات الأدبية التالية، في السنوات التالية : «الآداب» (1953 ـ 1954)، «شعر» (1957 ـ 1958) و«مواقف» (1969 ـ 1970، بالإضافة إلى عددها الأول الصادر في نهاية العام 1968). إن اختيار هذه المجلات يكاد يكون بديهياً، إذا ما عرفنا دور كل واحدة منها في تمثيل «النتاجية» الشعرية العربية الحديثة، خاصة في السنوات التي حددناها لموضوعنا.

ولكن ما هو حجم هذه المادة الشعرية، وما هي قيمتها، وهل تمثل حقا التجارب الشعرية المختلفة في غير بلد عربي ؟...

من المتوجب علينا أن نقدر حجم المادة الشعرية لمعرفة عددها من جهة، ولفرز «الحديث» من «العمودي» فيها، وقد أتت النتائج على الصورة التالية :

مادة الدراسة : 270 قصيدة (الآداب : 96 قصيدة، شعر : 72 ومواقف : 102). هذه الأرقام تخص القصائد الحديثة فقط، دون القصائد المترجمة، أو العمودية (وهي 92 قصيدة في «الآداب» و6 في «شعر»). إن القوائم الاحصائية أدناه، بالإضافة إلى نتائج البحث لاحقا، تؤكد صحة خيارنا هذا، للمجلات كما للسنوات :

القائمة الاحصائية ـ 1 : الآداب

البلد	عدد القصائد	النــبة
العراق	36	38,54 بالمئة
سوريا	16	16,66 بالمئة
مصر	14	14,58 بالمئة
فلسطين	14	14,58 بالمئة
لبنان	9	9,37 بالمئة
تونس	2	2,08 بالمئة
بلدان أخرى	5	5,20 بالمئة

القائمة الاحصائية ـ 2 : شعر

البلد	عدد القصائد	النسبة
لبنان	22	30,55 بالمئة
سوريا	22	30,55 بالمئة
العراق	19	26,38 بالمئة
فلسطين	6	8,33 بالمئة
مصر	3	4,16 بالمئة

القائمة الاحصائية ـ 3 : مواقف

البلد	عدد القصائد	النسبة
العراق	38	37,25 بالمئة
سوريا	35	34,31 بالمئة
مصر	13	12,75 بالمئة
لبنان	10	9,80 بالمئة
المغرب	5	4,90 بالمئة
فلسطين	1	0,98 بالمئة

طريقتنـا في البحث ستقـوم على البرهـان، حتى لـو سلكت طرقـا طـويلـة ومعقدة؛ لا على الحدس (والقراءة الانطباعية أو التفسـيرية الاجمـاليـة)، حتى لو وصلت إلى نتـائـج مقنعـة، ولكن بطرق ضمنيـة. هنـاك النقـد، وعليـه أن يعتـاد طريق البرهان؛ وهناك الكتابة عن الشعر، وهي طريقة حرة، لا تعرف الضوابط، فتصيب أحيانا، ولكن دون منهج، وتخطئ أحيانا أخرى، دون أن نتبين نواقصها بالضرورة. إنه الفارق بين الكتابة المنهجية والكتابة الفنية، ولو لغرض علمي.

الطريقة البرهانية : هذا ما يغيب غالبا في نقدنـا، وهـذا مـا نطمح إليـه في كتابنا هذا، إذ أخضعنا القصيدة العربية الحديثة، بمسـتويات بنيـتها كلهـا، لقراءة برهانية كاملة.

البرهان ـ أي برهـان، حتى لو كـان دقيقـا ـ يبسـط تعقـد العمليـة الشعريـة، ويسهل التعرف العيني المقرب لهـا. هـذا هو الطريـق الأسلم والأضمن، لأنـه يـوفر لغة اصطلاحية، عينيـة ومشتركـة بين الكـاتب والقـارئ والقصيـدة، بحيث يـسهل التحاور بين الجهات الثلاث، في نسق يقوم على الحقـائق النـاجزة والمثبتـة، لا على النوايـا المضمرة، ويقـوم على الـوقـائـع، لا على الظنـون أو الميـول. الشعر ليس عملية حسابيـة، ودراستـه ليست رقميـة، لكنـه يحتـاج إلى قـدر بـالغ، إلى القدر الممكن، من العقلانية في تفكيكه النقدي.

هذا لن يذيل مع ذلك سحر الشعر، ولن يضبط «زئبقيته» المحيرة أبداً، رغم قوة البراهين ومتانة العقلانية.

ولحسن الحظ !

د. شربل داغر

باريس في 1 حزيران / يونيو 1987

القسم الأَول

المستوى العروضي

الفصل الأول

الشكل الخطي

هناك علامات لغوية، وعلامات غير لغوية : هذا ما توصل إليه العالم الراحل فردينان دي سوسير في ختام دراساته حول اللغة، داعيا إلى تأسيس علم شامل، هو علم الدلالة (اللغوية وغير اللغوية)، على أن يكون علم الألسنية (أي علم الدلالة اللغوية وحدها) فرعا منه وميدانا من ميادينه. دي سوسير لحظ مثل هذه الضرورة المعرفية، ولكن دون أن يقوم بها. هذا ما سعى إليه لاحقا الكاتب رولان بارت في كتابه «عناصر في علم الدلالات» دون نجاح كبير، إذ أن محاولته هذه طالت حدود الموضوع دون الغوص فيه تماما، ودون الخروج بقواعد مضبوطة لتأسيس مثل هذا العلم. لا أحد تنطّع لهذه المهمّة... الطّموحة بعد بَارْت، ذلك أن الدراسات الألسنية تخصصت أكثر في الميادين الفرعية، في ميادين التعبير اللغوي دون غيرها : هكذا نفسر العناية المتزايدة التي يعرفها علم المعنى في العقود الأخيرة، خاصة مع بحوث أ.ج. غريماس، والعناية المستمرة التي يعرفها علم الصوتيات منذ بدايات الألسنية الحديثة.

- إن بدايات الألسنية الحديثة عرفت، وبشكل متواز، نهجين في الدراسة : نهج نظري - تصوري، ونهج ميداني - تطبيقي - محسوس؛ إلا أن السنوات اللاحقة على فترة التأسيس عرفت ميلا متزايدا للدراسات الميدانية، وقد أتى هذا الأمر طبيعيا، ناتجا عن طبيعة الألسنية الحديثة نفسها. فالألسنية الحديثة تنشط لأن تكون مقاربة علمية دقيقة لظاهرات اللغة وأشكال القول، وهذا ما اشتغلتْ عليه حين بلورتْ، بصورة علمية معقولة، مستويات عديدة وبينة في الظاهرة اللغوية (مستويات المبنى مثل مستويات المعنى، كما سنلحظها لاحقا في تتابع هذه الدراسة). هكذا بات أي نص لغوي مثل خريطة بينة المعالم والمستويات

والمداخل، بفضل مكتسبات الألسنية الحديثة، وهذا ما تحققنا منه بأنفسنا عند إعداد هذه الدراسة، وتبويب مستوياتها. المعالم والمستويات والمداخل باتت بينة وواضحة، دون أن يعني هذا أن عدة العمل المنهجي الخاصة بكل مستوى من هذه المستويات باتت جاهزة (هذا ما سنكشف ضرورته في الفصول القادمة). إلا أننا تبينا مدخلا جديدا خاصا بأحد مستويات التعبير لم تلحظه بعد بصورة جلية الدراسات الألسنية الحديثة، وهذا ما أسميناه، تبعا لمقترحات غريماس، بـ «الشكل الخطي» (أي الغرافيكي)، والذي يتعلق بالهيئة الطباعية للقصيدة كميدان للعمل والتحليل.

- رومان جاكوبسون كان قد طالب بإيلاء أهمية خاصة بهذا المستوى، حين لاحظ «وجود علامات شعرية عديدة لا تنتسب فقط إلى علم اللغة، ولكن إلى مجمل نظرية الدلالات، وبشكل آخر، إلى علم الدلالات العام»،[1] ولكن دون أن يقوم نفسه بذلك. أ.ج. غريماس لاحظ هذه الواقعة (أي وجود علامات غير لغوية في القصيدة) بدوره، واقترح أيضا ضرورة دراستها : «يمكن أن يدرس المستوى العروضي عبر شكله الخطي : توزع النص مطبوعا، ترتيب المساحات البيضاء (...)، علامات الترقيم أو غيابها، استعمال التنويعات الطباعية...».[2] غريماس لم يطالب فقط بوجود مثل هذا النوع من الدراسات، بل اقترح علينا أيضا عددا من «المؤشرات» المساعدة لدراسته، ولكن دون أن يوفر لنا منهجا متكاملا ومتبلورا في التعامل مع هذه العلامات غير اللغوية في القصيدة. هذا ما يقترحه علينا، بصورة أولية وتقريبية، دانييل ديلا وجاك فيليوليه في كتابهما «الألسنية والشعرية»، حيث يشيران إلى هذا الأمر : «إذا ما وضعنا الابلاغ الشعري في وضعية التواصل التي تخصه، فإن فكرتنا حول هذا الموضوع تؤكد على أن هذا الابلاغ معروض على المتلقي، كشكل وكنظام، تحت هيئة معينة، لا تخفي، بل تظهر، إشاراتها الشعرية الخارجية، المترابطة مع الإشارات الداخلية - وهي هيئة موجودة فيما يتعدى الصدف أو الموضات الرائجة».[3]

إن هذه الشهادات الثلاث ليست كافية بتقديرنا للاقناع بضرورة وجود هذا الفصل بالذات، وهي لا تعفينا أيضاً من ضرورة البرهنة المخصوصة بهذا الموضوع. إن الدراسات الغربية في هذا المجال تكاد تكون معدومة، فكيف بالعربية[4] ! لهذا وجدنا لزاما علينا أن

1) Roman Jackobson : **Essais de linguistique générale,** éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 210.

2) A. J. Greimas : **Essais de sémiotique poétique**(Collectif, sous sa direction), Larousse, Paris, 1972, p.11-12.

3) Daniel Delas, Jacques Filliolet : **Linguistique et poétique**, Larousse, Paris, 1973, p. 158.

4) راجع دراستنا بهذا الخصوص : شربل داغر، **«الشكل الخطّي للقصيدة العربية الحديثة»**، مجلّة «دراسات عربية»، العدد 9، 1978، بيروت، ص 99 - 111، وكتاب محمد بنيس **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، 1979، وخاصّة القسم المعنون بـ«بنية المكان»، ص-ص. 95 - 104.

نبرهن الأهلية العلمية لمثل هذه المقاربة «الخطية» للقصيدة. إلا أن طريقة البرهنة ستكون عكسية : أي أننا سنقوم بدراسة هذا الشكل، مسلمين بوجوده، على أن تأتي نتائج هذه الدراسة، لتؤكد لاحقا صحة هذه المسلمة، وضرورة اعتبار هذا الشكل كمستوى للدراسة.

I - الإشارات الخارجية

القصيدة الحديثة، أكانت عربية أم أجنبية، هي جسم طباعي، له هيئة بصرية مظهرية. حتى أنها... «محسوسة» في بعض الأحيان : (قصائد «المستقبليين» في إيطاليا، أو تجارب «القصيدة العينية» في فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة الأميركية). هذا ما لحظه الشعراء مثل الفنانين التشكيليين : (قصائد ـ لوحات «المستقبليين» في إيطاليا)، ولكن دون... النقاد الأدبيين أو الباحثين الألسنيين.

- الناقد الحديث يتعامل مع القصيدة الحديثة... كأعمى، أي دون أن ينظر أبدا إلى هيئتها الخارجية، ودون أن يلحظ أبدا أن مظهر القصيدة الحديثة، العربية أو الأجنبية، «مختلف» دائماً، متجدّد بصورة دائمة. إنّه ناقد... لغوي وحسب، أي لا يلتفت أبداً إلى العلامات غير اللغوية التي تحفل بها القصيدة الحديثة. ولكن ما هي هذه العلامات غير اللغوية، أو هذه «الإشارات الخارجية للشعرية» حسب ديلا وفيليوليه ؟

1 . الرسوم والصور الفوتوغرافية

في العدد الأول من السنة الأولى لمجلة «الآداب» نلحظ وجود رسم مصاحب لقصيدة «طوق الياسمين» لنزار قباني :[5] ماذا يفعل هذا الرسم في مساحة القصيدة ؟ ما هو دوره ؟... إلى غير ذلك من الأسئلة... الجديدة.

- هذه الظاهرة ليست استثنائية؛ نلحظ وجود الرسوم والصور الفوتوغرافية في عدد آخر من القصائد في مجلة «الآداب» : «فتور»، «المحسنون»، «أوعية الصديد»، «السجين»، «حياة إنسانية»، «في القدس... عند المقبرة»، «لن نستكين» و«عودة اللاجئ».[6] في مجلة «شعر»، على خلاف

5) نزار قباني : **الآداب**، السنة 1953، العدد 1، ص 18.

6) **الآداب** : السنة 1953 : العدد 2 ـ ص 11، العدد 3 ـ ص 35،
السنة 1954 : العدد 1 ـ ص 9، العدد 1، ص 59.
العدد 1، ص 99، العدد 5، ص 57،
العدد 8، ص 41. (نجد في ختام هذا الفصل صورا عن هذه الرسوم والصور الفوتوغرافية وغيرها من السمات الطباعية المميزة لدراستنا).

«الآداب»، لا نلحظ وجود أي رسم، ولا أية صورة فوتوغرافية. أما في «مواقف» فأننا نتحقق من وجود هذه الرسوم في القصائد التالية : «الاستجواب»، «رثاء عربي في عرس فتح»، «لو مرة نمت معي»، «قراءة في دفتر المطر»، «هذا هو اسمي»، «أتدفأ بالأرصفة الباكية» و«الموت طفل أعمى»،[7] دون أية صورة فوتوغرافية.

يفيد أن نبدي عدداً من الملاحظات التمهيدية الإضافية قبل أن نتعرض دور هذه الرسوم الشعرية :

إن رسوم مجلة «الآداب» أتت «تالية» على كتابة القصائد، أي أنها رسوم «مضافة» على النصوص، من جهة، كما أن الجهاز الفني، الذي كان يقوم بالإخراج الصحفي في هذه المجلة، هو الذي نفذ هذه الرسوم، من جهة ثانية.

رسوم مجلة «مواقف» مختلفة تماماً عن الرسوم السابقة، لا بل يحتاج كل رسم منها إلى تعليق خاص به :

- الرسم الذي يصاحب قصيدة «الاستجواب» لنزار قباني هو رسم الشاعر نفسه : هذه الظاهرة الملحوظة في العدد الأول من السنة الأولى لهذه المجلة لن تتكرر أبدا في الأعداد، ولا في السنوات، القادمة من نشاط المجلة.
- فنانان، هما : رفيق شرف اللبناني ومنى السعودي الفلسطينية، يكتبان الشعر، ويرفقان قصائدهما برسوم من تنفيذهما. الشاعر العراقي مظفر النواب يقوم بالرحلة العكسية، فهو يرسم ويرفق رسما من وضعه مع قصيدته.
- الرسوم التي تصاحب قصيدتي «لو مرة نمت معي» لبلند الحيدري، و«هذا هو إسمي» لأدونيس، هي من نوع آخر، وهي أن الشاعرين ـ وهما مسؤولان عن تحرير المجلة ـ طلبا من الفنانين، ضياء العزاوي العراقي (لقصيدة الحيدري)، والعزاوي نفسه مع عارف الريس اللبناني (لقصيدة أدونيس) أن ينفذا رسوماً انطلاقاً من القصيدتين. وهذا ما فعله الفنانان، إذ أن رسومهما أتت معززة بأبيات شعرية من القصيدتين.
- أما قصيدة «الموت طفل أعمى» فهي تجربة مغايرة، تحمل توقيعين مشتركين : عبد القادر أرناؤوط ونذير نبعة.

7) **مواقف :** السنة 1968 : العدد 1 ـ ص 41.
السنة 1969 : العدد 2، ص 93، العدد 4، ص 74،
العدد 4، ص 81، العدد 4، ص 90 ـ 99،
العدد 5، ص 135 ـ 140، العدد 6، ص 92 ـ 97
(راجع نهاية الفصل بخصوص الرسوم وغيرها).

إن هذه الظاهرة، لا بل هذه الإشارات، غير اللغوية تنتج عن عاملين : طباعي وفني. من البديهي القول إنه لا يمكن أن نتصور وجود مثل هذه الرسوم المطبوعة قبل وجود الطباعة نفسها، أو مثل هذه الصور الفوتوغرافية قبل اكتشاف آلة التصوير الفوتوغرافي، أي أن هذه الظاهرة «ناشئة» بمعنى من المعاني، ومقرونة بالانتقال من «العهد الشفوي» للقصيدة إلى «العهد الكتابي - الصناعي».

- باتت القصيدة تخرج في هيئة طباعية معينة، تتخذ شكل الكتاب (مثل الديوان الشعري أو المجموعة الشعرية الكاملة) أو شكل القطعة الطباعية الصغيرة (في الجريدة أو المجلة وخلافهما). تأثرت القصيدة بعوامل هذا «التجاور» أو «التساكن» مع الجريدة اليومية أو المجلة الأسبوعية، فباتت مصاحبة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم للقصيدة مسألة مطلوبة، مثل مصاحبة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم (الكاريكَاتوري أو الشرحي) للخبر الصحفي أو للتحقيق. ضمن هذا السياق تندرج الصور الفوتوغرافية، التي لحظناها في أعداد مجلة «الآداب»، فهي صور فوتوغرافية للشاعر نفسه (مثل الصورة الفوتوغرافية للشاعر سمير صنبر التي تصاحب قصيدته «في القدس... عند المقبرة»)، أو للشخص الذي تهدى إليه القصيدة (مثل الصورة الفوتوغرافية لعبد القادر الحسيني، الذي تهدى إليه قصيدة «لن نستكين» في ذكرى استشهاده بمعركة القسطل).

وضمن هذا السياق أيضا تندرج رسوم مجلة «الآداب» كلها، إذ أنها رسوم إيضاحية، كما درجت العادة في بعض الصحف والمجلات العربية : ففي قصيدة «المحسنون» يمثّل الرسم امرأة فقيرة وكسيرة تحمل طفلها العاري والباكي أمام أحد الأبواب. الرسم «يترجم» (إذا جاز القول) ما تحاول أن تقوله القصيدة، وهو مأساة امرأة وطفلها اليتيم في عالم قاس. هذا ما نلحظه في غير رسم من هذه الرسوم، مثل رسم طوق الياسمين الذي يصاحب قصيدة... «طوق الياسمين».

- الإحالة إلى القصيدة إيضاحية ومباشرة، وفق «ترجمة» فنية ضعيفة.[8] إلا أن رسوم مجلة «مواقف» تنتسب إلى أصول أخرى، قريبة من التقاليد الفنية، أكثر منها إلى التقاليد الصحفية. هذا ما يمكن أن نقوله عن تجارب رفيق شرف ومنى السعودي : اللوحة التي تتصدر قصيدة رفيق شرف لا يمكن لها بأية حال أن «تترجم» القصيدة في شكل فني، أو أن «تختصرها»، أو أن «توضحها»، لأن اللوحة مثل القصيدة تصدران عن «إبداعية» غير تبسيطية، على خلاف ما

8) لا نحتاج إلى تعليق فني موسع لكي نبرهن ضعف الرسوم الفني، هي إشارات فنية إيضاحية فقط.

هي عليه الحال في قصيدة «المحـــون»، التي تعرضنا لها أعلاه. ففي هـذا المثل الأخير، الرسم مثل القصيدة يتصفان بقدر كبير من المباشرة.

«نصوص ورسوم» هـو العنـوان الفرعي المصـاحب لعنـوان كـل من قصيـدتي رفيـق شرف ومنى الـعودي : أربعة رسوم تصاحب قصيدة الأول منهما، وستـة قصيـدة الشـاعرة. أيـة علاقـة إذن بين الرسم والقصيدة ؟

أية علاقة بين هذه الأسطر الشعرية من قصيدة رفيق شرف :

«الهزيمة ساكنة كجثة في مساء الشرق

...

الدخان كفن رمادي في مساء الشرق

...

الأبواب تنحني للغزاة، والمآذن تكنس أبراجها

...»،

إلى ذلـك من الأسطر التي تحكي «الهـزيمـة» (هـزيمـة 5 حـزيران في 1967 على الأرجـح)، خـاصـة وأن القصيـدة تتحـدث عن حركـة «فتـح» (التي تـأسـست كتنظيم فلـسطيـني «كرد على الهزيمة»، كما صرح بذلك أحد مؤسسيها). ما هي علاقـة هـذه الأسطر بـالأحصنـة المنهـارة أو المتـاقطة، أو بالمآذن المتكـرة، التي نتبينها في مساحـة الرسوم، وبصورة متكررة أحيـانـا ؟ ما هي علاقـة «السواد الكثيـف»، الـذي يغطي خلفيـة الرسوم و«يهيمن» عليهـا لونيـا، بـ «مسـاء الشرق» الـذي يتكرر في هـذه القصيـدة أكثر من عشر مرات ؟ ومـا هي عـلاقـة هــذا السـواد الطاغي بـ «الرثاء» كما يشير إليه عنوان القصيدة مثل أسطرها :

«قيل إنهم سقطوا جميعا، اشلاؤهم لا تشبه شيئا، موتهم عظيم، موتهم عظيم.

...

قل إنهم سقطوا

قل إنهم نسوا

صوت نبي فارس

وسيف إمام منذر».

... إلى غير ذلك من «التقابلات» الممكنـة، أو «التقـاطعـات» المحتملـة بين الرسوم والقصيـدة، كما لو أن الشاعر ـ الرسام كتب معاناته شعرا ورسما، نـاهلا من المعين الابـداعي نفسـه. إلا أن مثل هـذه المقـارنـة بين الرسوم والقصيـدة تبـدو أصعب، لا بل مستحيلـة في مثل الـعودي :

قصيدة السعودي لا تملك بساطة قصيدة رفيق شرف أبدا، فهي أكثر «تركيبا» و«تكثيفا» منها، بالإضافة إلى أن رسومها لا تفصح أيضا بسهولة عن مكوناتها الواقعية. إلى هذا، يبدو لنا أن رسوم السعودي مختلفة عن بعضها البعض، أولاً، تعرف «وحدة المناخ» التي تعرفها رسوم شرف، ولا تكرار «المفردات» التشكيلية أو «وحدة الأسلوب» أحيانا.

- يمكننا أن نضيف الرسم الذي يتصدر قصيدة مظفر النواب (والذي نفذه بنفسه) إلى هذا النوع الأخير، لكننا لن نتوقف عنده لأنه رسم واحد، لا يكفي بتقديرنا كوحدة عينية للدرس.

أما الرسوم التي نفذها ضياء العزاوي وعارف الريس لقصيدتي بلند الحيدري وأدونيس، فهي تنتسب إلى تقليد فني معروف في الغرب : (الرسم انطلاقا من معطى أدبي، شعري خصوصا)،[9] وبات رائجا جدا في السنوات الأخيرة عند عدد غير قليل من فنانينا. لن نتعرض بالتحليل لهذه الرسوم لأن المسألة، هنا، تتعدى إطار بحثنا، إذ تطال كيفية النظر «الفنية» لفنان أمام معطى شعري. يهمنا أن نشير، في ختام هذه الفقرة، إلى التجربة المبتكرة التي حققها عبد القادر أرناؤوط ونذير نبعة في قصيدة «الموت طفل أعمى»، حيث «اشتركا» معا في إنتاج هذه القصيدة ـ الرسم. إنها قصيدة ـ رسم حقا، رغم أن هذا العنوان الفرعي لا يصاحب عنوان القصيدة، خاصة وأنها تستحقه أكثر من تجارب شرف والسعودي المذكورة أعلاه. الرسم، هنا، متكافئ تماما مع النص، وليس ملحقا به. إنهما يتعادلان في الحجم فوق المساحة الطباعية، و«يشتركان» معاً في إنتاج التعبير. إنها قصيدة مرئية، تبسيطية، كأنها موضوعة للأطفال. النص هو الذي يفتح الطريق للرسم دون شك، ثم لا يلبثان بعد ذلك أن يمشيا سوية، جنبا إلى جنب فوق الطريق نفسه. الرسم يبدو مثل «ظل» القصيدة؛ ذلك أن «التقاطع» (أو «التقابل») الذي نتلمسه موضعيا في مثل رفيق شرف المذكور أعلاه، يكاد يكون تاما في هذا المثل.

إنه مثل وحيد، ولم يزل نادراً حتى الآن في تجاربنا، الشّعرية كما الفنية، للأسف ! ماذا يعني هذا كله ؟ هل هذه الرسوم والصور الفوتوغرافية هي «إشارات خارجية» دالة على الشعر، ومساعدة في التعرف عليه ؟ لا، أبدا، لأن هذه الوسائل التعبيرية لا تخص الشعر دون غيره، ولا تميزه بالتالي.

أهي عديمة النفع إذن ؟ لا، أبدا، هي لا تخص القصيدة وحدها (بل الخبر الصحفي أو المقالة أو غيرها)، ولكنها تشير إليها. الرسوم في «الآداب» تساعدنا، وفق كيفيتها الخاصة،

9) وهي طريقة رائجة عند عدد من فنانينا العرب : ايتيل عدنان، ضياء العزاوي، رشيد القريشي، صخر فرزات، سمير سلامة، فريد بلكاهية... راجع بهذا الخصوص دراستنا، **«الكتابة الطفولية» في مجلة «الدوحة»**، العدد 104، سنة 1984، ص 52 ـ 59.

على التقاط التعبير الشعري وكنه مضامينه. هي مدخل صغير، ولكن موجود، للوصول إلى القصيدة. هذا يصح أيضا في بعض الرسوم المرافقة لقصائد «مواقف»، أي أن حضور هذه العلامات الخارجية غير اللغوية يمتلك قيمة «إشارية»، لا «عضوية»، وفقا لاصطلاحات رولان بارت.

إلا أن هذه العلامات غير اللغوية تحضر بشكل «اندماجي»، أو «عضوي»، في بعض تجارب «مواقف» : فقصيدة ـ رسم عبد القادر أرناؤوط ونذير نبعة لها مدخلان (إذا جاز القول)، على الرغم من أسبقية مدخل الشعر على مدخل الرسم في عملية النشوء والتكون.

هذه العلامات الخارجية محدودة النفع إذن، لكننا توصلنا بالمقابل ـ وهذا هو الأهم ـ إلى ابانة نفعها. على أية حال، نحن ملزمون منهجيا ـ هكذا وجدت نفسي ملزما مع مادة دراستي ـ بالتعامل مع هذه العلامات غير اللغوية، و«إقرار» وجودها، وبالتالي دراستها، خاصة بعد أن صارت القصيدة جسما طباعيا، من جهة، ومتفاعلا مع التقنيات الجديدة ومتأثرا بها، من جهة ثانية.

I . 2 . العناوين والحواشي

- للقصيدة عنوانها أيضا، وحواشيها أحيانا. هل هي مفيدة بدورها ـ ولو بصورة محدودة ـ في التعرف على العملية الشعرية ؟ أي أننا نباشر بالتعرض لكل ما هو لغوي وظاهر في «الهيئة الطباعية» للقصيدة.

أول ما يلفت نظرنا في هذه «الهيئة» ـ وهو أمر طباعي بديهي ـ هو أن القصيدة تمثل أمام المتلقي بهيئة حروفية متباينة، كما يتجلى ذلك بشكل واضح في المجلات الثلاث :

أ ـ ففي مجلة «الآداب» نلحظ، مثلا، أن التنظيم الطباعي للقصيدة يمتاز بالتعارض التالي : مطبوع / منسوخ. العناوين منسوخة والنصوص مطبوعة. هذا التمييز بين العنوان (المنسوخ) والنص (المطبوع) لم يزل قائما حتى أيامنا هذه في العدد الأغلب من الدوريات والمطبوعات والكتب العربية. قد نجد تفسيرا لهذه الظاهرة ـ وهي ظاهرة حقا ـ في تعلق ـ ولو بعيد ـ بأصول الخط العربي، التي تتراجع كثيرا في الكتابة العربية، لصالح التنفيذ الصناعي منها.

– يمكن لنا أيضا أن نشير إلى التنويعات المتحققة في كتابة العناوين، خاصة في القصائد التالية : «الخطى الحائرة»، «قريتنا... على البحر الأبيض... حيفا»، «ليلة ممطرة» و«إلى

10) الآداب ـ السنة 1953، العدد 3، ص 41، العدد 4، ص 31، العدد 7، ص 46، العدد 10، ص 50.

عاصفة».[10] هذه التنويعات الكتابية تستفيد من طاقات التزويق في الخط العربي للتأثير على المتلقي، مباشرة، منذ قراءة العنوان : فهي تشدد وتبرز «حيفا» في عنوان القصيدة المذكورة أعلاه على حساب غيرها في العنوان، أو أنها ترسم بعض الخطوط حول كلمة «ممطرة» للتدليل على المطر المتساقط...

إن التعارض، الذي لحظناه في قصائد «الآداب»، يختلف عنه في قصائد «شعر» و«مواقف»، حيث يصبح في المجلتين تعارضا طباعيا صرفا، بين الحروف الطباعية الصغيرة لنصوص القصائد والحروف الطباعية الكبيرة لعناوين القصائد.

يبقى أن نشير إلى مسألة أخيرة، وهي أن النص الطباعي لا يحفل بتنويعات طباعية إلا في قصيدتين : «رثاء عربي في عرس فتح»[11] و«هذا هو إسمي».[12] في كل من القصيدتين يلجأ الشاعر إلى التمييز، أحيانا، بين بعض الأسطر الشعرية، مستعملا حروفا طباعية متباينة الحجم. قصيدة أدونيس «هذا هو إسمي» تخصص حروفا طباعية كبيرة (كبيرة، بالمقارنة مع الحرف الطباعي لمجمل النص) للتدليل على بعض العبارات الشعرية، مثل : «قادر أن أغير : لغم الحضارة ـ هذا هو إسمي»،

أو :

«ألمح كلمة»،

أو :

«لست الرماد ولا الريح»،

أو :

«لا يد عليّ»،

أو :

«لم يعد غير الجنون».

ثم يكرر أدونيس المحاولة نفسها في قصيدة أخرى، هي : «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»،[13] ولكن بصورة أقل إلحاحا.

نستنتج من هذا كله أن القصيدة باتت خاضعة، مثل غيرها من أنواع الكتابة، لشروط الطباعة (كتابا وصحافة)، وهي تتأثر بالتالي بإمكاناتها التقنية والفنية والإخراجية. كذلك

11) رفيق شرف : **مواقف**، العدد 2، ص 93.

12) أدونيس : **مواقف**، العدد 4، ص 90 ـ 99.

13) أدونيس : **مواقف**، العدد 11، ص 93 ـ 103.

- فإن الشاعر بات يعي أنه يرسل قصيدته للنشر في مجلة دورية، بما يستلزمه هذا من سلوك وتصرف، كأن يرسل، مثلا، قصيدته مرفقة بصورته الفوتوغرافية، أو كأن يشترط، كما هي عليه الحال في قصيدتي أدونيس المذكورتين أعلاه، تنويعات طباعية معينة. الشاعر لم يعد يخضع لمقتضيات الطباعة، بل بات يوظف «مؤثراتها» الطباعية لشد انتباه المتلقي، رغم أن هذه المحاولات تبقى محدودة جدا و«خجولة» إذا ما قورنت ببعض التجارب الشعرية الأوروبية في هذا المجال.

ب - نلاحظ في مجلة «الآداب» أن الشاعر يرفق في عدد من الأحيان العنوان بحاشية إيضاحية. لهذه الحاشية دوران :

□ توضح «مناسبة القصيدة»، أي الظروف الخاصة بإنتاجها، مثل الحواشي التالية : «أغنية ثائر عربي من تونس لرفيقته» في قصيدة «يوم الطغاة الأخير»،[14] أو «كانت الأكواخ الغرقى تئن في أعماق دجلة الكاسح، ومن بعيد تطل القصور في خيلاء المتكبر» (بخصوص فيضان جرى في بغداد في مطلع الخمسينات) في قصيدة «الطوفان»،[15] أو توضح أيضا أسماء بعض الأمكنة ومعاني بعض الرموز.

□ إهداء القصيدة، مثل : «إلى الرسام الفرنسي، ممثل مدرسة الفن الشتيت : بيكاسو» في قصيدة «فتنة بعثرتها»،[16] أو «إلى الراحلة نحو الأرض الطيبة» في قصيدة «حنين»...[17]

- يمكننا أن نؤكد في هاتين الحالتين أن الحاشية «تؤطر» المعنى أو توجهه سلفا. ولكن لماذا يلجأ الشاعر إلى هذه الطريقة ؟ هل يحاول الشاعر بذلك أن «يخفف» من درجة الغموض، التي بات يشتكي منها البعض مع القصيدة الحديثة ؟ لا نعتقد ذلك، لأن مجمل القصائد التي تلجأ إلى الحاشية ليست «غامضة» إلى هذه الدرجة، بحيث أن إيراد الحاشية يعدم تماما الإمكانيات المحدودة أصلا لحرية المعنى. لجأ الشاعر إلى اعتماد الحاشية، احتفاظا منه ربما بالتقليد الذي كانت قد عرفته القصيدة العربية القديمة، حين كانت تشير إلى مناسبة قول القصيدة : إلا أن الشعراء، هنا، على خلاف الشعراء القدامى، لا يهدون القصيدة إلى هذا الأمير أو ذاك طلبا للتكسب، بل لأشخاص

14) بدر شاكر السياب : **الآداب**، السنة 1954، العدد 5، ص 65.
15) علي الحلي : **الآداب**، السنة 1954، العدد 5، ص 65.
16) الطيب الشريف : **الآداب**، السنة 1954، العدد 8، ص 49.
17) سمير صنبر : **الآداب**، السنة 1954، العدد 9، ص 27.

مجهولين ومغمورين غالبا، أو لموضوعات نضالية، اجتماعية أو وطنية. بات يدل الإهداء في هذه الحالة على «عقد ضمني» بين مضمون الخطاب الشعري وحاجة جماعة مناضلة.

إن إيراد الحواشي ظاهرة شعرية لا نلبث أن نفتقدها في «مواقف»، حيث لا نلحظ غير مثل واحد، ونجدها محدودة جدا في «شعر». هل يعني هذا أن الظاهرة مرتبطة بـ «الآداب» وحدها ؟ لا نعتقد ذلك، لأن نشر القصائد لم يعد يعتمد هذا التقليد مطلقا، كما يمكن أن نلحظ ذلك في الدواوين والمطبوعات الشعرية الأخرى، وهذا التقليد الجديد لم يزل متبعا حتى أيامنا هذه.

ج - يحتل العنوان تقليديا صدارة الصفحة الطباعية. هذا ما تحترمه سائر القصائد إلا قصيدة واحدة : «هذا قبر المرحوم»،[18] حيث يحتل العنوان وسط الصفحة. في مجلتي «الآداب» و«شعر» العناوين قصيرة إجمالا : كلمة أو ثلاث كلمات على الأكثر، وتتألف من جمل إسمية : «طوق الياسمين»، «الأعداء»، «فتور»، «تسابيح»، «الملجأ العشرون»، «انتظار» (من «الآداب»)، و«البئر المهجورة»، «السجين»، «النهر والموت»، «سأم»، «البعث والرماد»، «شيخوخة»، «يوميات مقاتل» و«تموز» (من «شعر»). العنوان، هنا، يعلن القصيدة، ويوجه معناها بصورة مسبقة. ونحن نطلق حكمنا هذا بعد قراءة متأنية لهذه القصائد.

أما في «مواقف» فإن الأمر مختلف. لنقرأ هذه العناوين : «شواطئ متعرجة لا يحدها البصر»، «أتدفأ بالأرصفة الباكية»، «فصل بين قوسين يتحدث عن الفصل الذي يلي». العناوين، هنا، تتألف من جمل فعلية، وهي ظاهرة غير موجودة مطلقا في قصائد «الآداب» و«شعر»، كما أن العناوين لا تؤلف علاقة «معنوية» (نسبة إلى المعنى) لازمة مع مضامين كل من القصائد. العنوان، هنا، إشارة وحسب.

II - . التنفيذ الطباعي

أقر مجمع اللغة العربية استعمال علامات الترقيم على النحو الذي أقرته وزارة التربية والتعليم (المعارف) بمصر سنة 1932، وعددها عشرة : الفصلة، والفصلة المنقوطة، والوقفة، والاستفهام، والتأثر، والنقطتين الفوقيتين، والنقط الثلاث المتجاورة علامة على الحذف،

18) صادق الصائغ : **مواقف**، العدد 9، ص 11.

والشرطة أو الوصلة، وعلامة التنصيص والقوسين، ولاحظ في علامة الاستفهام أن يكون وجهها للكتابة.(19)

أوردنا هذا لنقول بأن علامات الترقيم ناشئة في العربية، أي مستحدثة ومنقولة عن الغرب، دون أن يعني هذا أن متن العربية يفتقر في مبناه إلى مثل هذه العلاقات البنائية - المنطقية التي تمثلها ظاهريا علامات الترقيم. ونحن، عندما نتعرض لعلامات الترقيم في القصيدة العربية الحديثة، لا نلتزم منهجيا بما دعا إليه الباحث غريماس وحسب، بل نتحين مثل هذه المناسبة لنتبين نوع العلاقات التي نشأت بين هذه العلامات «المستجلبة» ومبنى العبارة الشعرية العربية الحديثة.

II . 1 . علامات الترقيم

إن علامات الترقيم تشير، كما نعلم، إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة، أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة. هذا من الناحية البنائية التركيبية، أما من الناحية الصوتية، فإن علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت.

- لا يمكننا أن نغفل النظر عن علامات الترقيم في هذه القصائد، لأن هذه القصائد باتت تستعملها، بعد أن صارت الصفحة (الطباعية) المكان الذي تصبح فيه القصائد راهنة، أي موجودة.

تظهر في قصائد «مواقف» علامات للترقيم غير مستعملة أبدا في قصائد «الآداب» و«شعر»، مثل القوسين أو الشرطة أو علامة التنصيص.

إذا كانت علامات الترقيم موجودة في نصوص «الآداب» و«شعر»، فإن هذا الوجود استنسابي أحيانا، أي غير لازم بصورة دائمة (هناك غياب لها في بعض الأحيان)، وذلك على خلاف نصوص «مواقف»، التي تبدو «محكمة البناء» من هذه الناحية. هل أن غياب علامات الترقيم الملحوظ أحيانا في «الآداب» و«شعر» يعني تخليا عن هذه العلامات من أجل بناء نص شعري مفتوح، دون قيود منطقية ؟ إن تطور القصيدة العربية الحديثة الناشئة (مع «الآداب») أو المتكونة (مع «شعر») لا يسمح بمثل هذه الافتراضات مطلقا. من ناحية ثانية، يبدو لنا أن هذا الغياب ناتج عن قلة التمرس بعلامات الترقيم هذه ، وهو أمر محتمل، إذا ما لحظنا الاعتماد

19) راجع كتاب «تيسير الكتابة العربية» لمجمع اللغة العربية، 1961، القاهرة.

20) لم نزل نلحظ حتى الآن «آثار» هذا الاعتماد المتأخر لعلامات الترقيم في الكتابة العربية، حيث تبدو النصوص خالية منها، أو موضوعة فيها بطريقة مشوشة.

المتأخر لهذه العلامات في الكتابة العربية.[20] ووفق التفسير هذا نفهم الحضور... المتزايد لعلامات الترقيم في نصوص «مواقف»، الذي يفترض أن الشاعر بات يعي أكثر من قبل ضرورة مثل هذه العلامات ومواقعها المتباينة في الجملة.

- إن هذا التفسير مقنع بحد ذاته، ومتناسب مع التطور المحتمل نفسه. يمكننا أن نضيف إلى هذا التفسير عاملا جديدا، وهو أن عددا من قصائد «مواقف»، الزاخرة بعلامات الترقيم، يتوسل السرد أو الإرسال النثري طريقة في الكتابة الشعرية. لنقرأ هذه الأسطر من قصيدة «فصل بين قوسين يتحدث عن الفصل الذي يلي» :

«كنت أبتعد عن الحلقة ـ مؤخراً القفز ـ إجلالا لذروة اللذة (معتقدا أن الرقص يتم لمرة واحدة ونهائية) ـ (أن نكون نعما لمرة نهائية) ـ وعرفت (وتأسفت أسفا شديدا على الزمن الذي أضعته سدى في اللهو خارج الحلقة) أن الفعل يلتهب في الذروة ولا يسقط عند الاستمرار أو الاستسلام للقفز إلى أحضان الحلقة».[21]

- في هذه القصيدة يلجأ الشاعر إلى علامتي القوسين والشرطة بشكل خاص، حتى أن القصيدة تنتظم حولهما، هذا بالإضافة إلى أن نمط كتابة هذه القصيدة، بما يتضمنه من السرد، يحتاج إلى كمية عديدة ومتنوعة من علامات الترقيم، وهو ما لا يتأخر عنه الشاعر، حتى أنه يستعمل صيغة السؤال والجواب أيضا.

لنتناول مثلا جديدا من نصوص «مواقف» :

- «كان رأس يهذي يهرج في الفسطاط في حضرة العساكر محمولا ينادي أنا الخليفة / هاموا حفروا لوجه علي /...».[22]

إن هذا المقطع الشعري مأخوذ من قصيدة «محكمة البناء» بواسطة علامات الترقيم، فلماذا تغيب علامة الفصلة بعد المفردات : «يهذي» أو «الفسطاط» أو «محمولا» أو «هاموا» ؟ لأن إيراد الفصلة بعدها يشترط على البناء الصوتي «وقفة قصيرة»، وهو أمر يريد الشاعر أن يتلافاه، على ما يبدو، لكي يحافظ على «الانسياب» الإيقاعي لهذا المقطع.

- كان من الطبيعي أن نتوقف أمام قصائد «مواقف» أكثر من غيرها لدراسة علامات الترقيم، لأن قصائدها عرفت قدراً واسعاً من التجريب الكتابي في طرق القول الشعري، و«انفتاحا أسلوبيا» (إذا جاز القول) على أنواع أخرى في الكتابة، مثل طرق النثر خصوصا. إلا أن هناك مفارقة تسم هذه القصائد أحيانا : كانت بعض قصائد هذه المجلة تدعو إلى «كتابة

21) سمير الصائغ : **مواقف**، العدد 7، ص 133 ـ 137.

22) أدونيس : **مواقف**، العدد 11، ص 93.

جديدة»، ماحية للفواصل بين أنواع الكتابة، أي إلى نص متحرر تماما من أية علائق أو قيود منطقية أو بنائية، فيما تظهر هذه القصائد «مقيدة» بعلامات الترقيم الوافرة والدقيقة. هل تعني هذه المفارقة أن هؤلاء الشعراء كانوا يتمرسون، وفق منطق التطور، بعلامات الترقيم ويحسنون توظيفها في قصائدهم، حتى حين كان يتعارض هذا التطور مع «النوايا» الشعرية ؟

II . 2 . التنويعات الطباعية

- إن كسر العمود التقليدي للشعر العربي، في نهاية الأربعينات من هذا القرن، سمح بانبثاق «شعرية عربية بصرية» كانت تخنقها في المهد قسوة النظام العروضي العربي. مع انطلاقة الشعر الحر، مترافقا مع نظام الطباعة الصناعية، بتنا «نبصر» القصيدة قبل أن نقرأها، وانتقلت القصيدة من «العهد الشفوي» إلى «العهد الكتابي ـ البصري».

كنا قد لحظنا سابقا، أثناء دراسة العناوين والحواشي، كيف أن الشاعر لجأ أحيانا إلى اعتماد تنويعات طباعية مختلفة للتعبير عن حاجات تعبيرية متباينة في القصيدة الواحدة. إلا أن هذه التنويعات تبقى محدودة للغاية :

- قصيدة «الموت طفل أعمى» لا تحافظ على سطر الكتابة المستقيم، وسطورها تأتي ملتوية أو متكسرة أحيانا، وهي قصيدة منسوخة، لا مطبوعة، على خلاف سائر القصائد.
- في إحدى القصائد تتفكك المفردة الواحدة إلى حروف مستقلة متتابعة وفق خط عمودي :

«أنا

ا

ن

ا

فارزة».[23]

وفي قصيدة أخرى يورد الشاعر عبارة Kingsize بصيغتها الانكليزية.[24]

III . المساحة النصية

القصيدة العربية العمودية تتميز بعلامات شكلية تسهّل عملية التعرف عليها فوق الصفحة الطباعية : تقوم على بنية منظمة، جامدة، وتمتلك شكلا ثابتا لتحقق مساحتها النصية فوق

23) مؤيد الراوي : **مواقف**، العدد 7، ص 139.

الصفحة. إذا قرأنا قصيدة من هذا النوع نلاحظ أنها ذات «سياج» أو «إطار» خارجي واضح : (شكل مكاني جامد)، وهي لذلك لا تمتلك في تحققها المادي ـ الطباعي إلا أن تأخذ واحدا من شكلين هندسيين : المربع أو المستطيل خاصة، ما عدا بعض الاستثناءات في الشعر الأندلسي. للقصيدة العمودية شكل جامد يتألف من قسمين متناظرين ومتساويين : الصدر والعجز.

ماذا عن القصيدة العربية الحديثة ؟

III . ① . المساحة البيضاء

إن مبدأ «وحدة البيت» في القصيدة العمودية فرض ضرورة التطابق بين المساحة الطباعية البيضاء المتحققة بعد نهاية البيت الشعري وبين الوقفة الزمنية المتحققة بعد القافية. الوقفة زمنية، تحقق استراحة نسبية للتسلسل الزمني، وهي وقفة كاملة في بناء الجملة، لأن القصيدة العربية العمودية لم تعرف مبدأ «الجريان» (enjambement)، الذي عرفته، مثلا، القصيدة الفرنسية، والذي يسمح بعدم اكتمال الجملة في البيت الواحد بحيث «يجري» معناه إلى البيت اللاحق.

- لهذا تعرف المساحة الطباعية القائمة بعد القافية في القصيدة العمودية ثلاثة أدوار متطابقة : مساحة طباعية بيضاء فاصلة بين بيت شعري وآخر، وقفة زمنية ـ إيقاعية، واكتمال معنى الجملة (الاكتمال النسبي أحيانا).

- علينا أن نشير أخيرا إلى أن هذه المساحة البيضاء لا تمتلك أية بنية شكلية غير مقاسات الصفحة نفسها : إنه بياض طباعي، ليس إلا. إنه بياض لازم، غير اختياري، مثل القافية أو غيرها. بهذا المعنى نقول بأن القصيدة العمودية «منزلة» تنزيلا فوق الصفحة الطباعية.

«شكرا
لطوق الياسمين
وضحكت لي... وظننت أنك تعرفين
معنى سوار الياسمين».[25]

ينتهي كل سطر شعري في هذا المقطع بمساحة بيضاء، هي غير المساحة البيضاء التي تعلن نهاية السطر الطباعي. هي ليست ضرورة طباعية بل ضرورة قائمة في البناء العام لهذه

24) فاضل العزاوي : **مواقف**، العدد 11، ص 85.

25) نزار قباني : **الآداب**، السنة 1953، العدد 1، ص 18.

القصيدة ـ هذا البناء الذي يقوم، إذن، على بنية مسبقة. هل يعني هذا عدم الاختلاف بين هذا المقطع ومقطع آخر من الشعر العمودي ؟ ميّزنا في هذه الدراسة بين البنية السابقة وشكل التحقق الطباعي ـ المادي لهذه البنية فوق الصفحة، ولاحظنا أيضا أن هذه البنية هي سابقة، بما أنها تشترط سلفاً ـ نظراً لمبدإ وحدة البيت ـ التّطابق المحكم بين البيت الشّعري كجملة مكتملة كمبنى ـ معنى، وبينه كنظام عروضي. إن هذه الاشتراطات تؤلف بنية سابقة، إلزامية، والشاعر لا يستطيع ـ إذا التزم بها ـ أن يوزع أبياته الشعرية كيفما حلا له فوق الصفحة الطباعية.

ـ لهذا نقول بأن القصيدة العربية العمودية لا تملك هيئة طباعية. إن ما تظهر عليه كمظهر طباعي ليس هو في حقيقة الأمر إلا شكل التحقق المادي لانعقاد التلازم والتكامل بين المبنى ـ المعنى في بيتها والنظام العروضي.

إنها قصيدة عمياء.

لنعد إلى المقطع الشعري أعلاه، ماذا نلاحظ ؟

لنتوقف، أولاً، عند عبارة «شكراً». إنها تحتل وحدها السطر الشعري الأول من هذه القصيدة، والبياض الطباعي، الذي يتبعها، اختياري غير لازم (على خلاف البياض الطباعي في القصيدة العمودية)، ذلك أن عبارة «شكراً» غير مستقلة أبداً عن السطر الثاني، فهي ليست قافية لكي تشترط وقفة زمنية ما، وغير مكتملة كمبنى ـ معنى؛ أي أن شروط التطابق، التي لاحظناها عموماً في القصيدة العمودية، غير متوفرة في هذا المِقطع، أو في غيره من القصائد المقصودة بهذه الدراسة. لندرس مثلاً جديداً من مجلة «شعر» هذه المرة :

«وجيكور خضراء
مس الأصيل
ذرى النخل فيها
ودربي إليها كومض البروق،
بدا واختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أنار المدينة
وعرّى يدي من وراء الضاد كأن الجراحات فيها حروق.
وجيكور من دونها قام سور
ـ وبوابة
واحتوتها سكينة».[26]

26) بدر شاكر السياب : **شعر**، العدد 7 و8، ص 5.

ينتقل الشاعر السياب من سطر شعري إلى آخر، دون أن يكون السطر قد اكتمل، لا في مبناه، ولا في معناه، ولا في إيقاعه. هذا ما نلحظه بين «الأصيل» و«ذرى»، بين «فيها» و«بشمس». لماذا يوزع الشاعر الأسطر الثلاثة الأخيرة من هذا المقطع بهذه الطريقة... المبتكرة. إنها مبتكرة فعلاً، لأن الشاعر لا يعود إلى أول السطر الطباعي مع مفردتي «وبوابة» و«احتوتها»، بل يوزعهما بطريقة جديدة تماما.

القصيدة العمودية كانت تملي بصورة مسبقة على الشاعر هيئتها الطباعية، أما، هنا، فإن الشاعر بات يبتكر بنفسه هذه الهيئة.

- الشاعر العربي الحديث لم يكسر عمود الشعر فقط، بل تفتحت عيونه أيضا، وراح يتفنن في كيفية مثول قصيدته فوق الحامل الطباعي.

III . 2 . نهاية الشكل التناظري

- القصيدة العربية الحديثة لم تعد ذات هيئة طباعية مسبقة وجامدة، ولا ذات بنية «متناظرة». البنية العمودية تتألف، بصورة إجمالية، من قسمين متساويين (الصدر والعجز)، ومتناظرين تفصل بينهما مساحة بيضاء. مع كسر العمود الشعري تحررت القصيدة العربية الحديثة من هذا البناء التناظري، وباتت تتكون من «أسطر» شعرية (لا من أبيات)، متفاوتة الحجم، قد تشغر السطر منها عبارة واحدة (مثل «شكرا» في المثل أعلاه) أو قد يتألف السطر من جملة (أو من جمل) تمثل مساحة السطر الطباعي كله (مثل السطر الذي يبدأ بمفردة «بدا» في قصيدة السياب، كما ظهر عليه مطبوعا في المجلة).

هل يعني هذا أن القصيدة الجديدة تحررت نهائيا من أية التزامات أو اشتراطات في تنظيم مساحتها النصية ؟

- لنقرأ هذا المقطع من قصيدة «الأعداء» لنازك الملائكة :

«نحن إذن أعداء

من عالم لا يفهم الأشواق

ولا يعي أغنية الأحداق

أعيننا لا تفهم النجوى

الحب فيها سيرة تروى

كان لها أمس

وضمه رمس

من تربة البغضاء».[27]

27) نازك الملائكة : **الآداب**، السنة 1953، العدد 1، ص 24.

إن توزع هذا المقطع يكشف عن شكل منتظم، غير بعيد عن التوزع الطباعي في القصيدة العمودية، خاصة وأن الشكل الخاص بهذا المقطع يتكرر في القصيدة كلها. البياض الطباعي في كل سطر يعلن وقفة زمنية، وجملة مكتملة تعبيرياً وإيقاعياً. رغم هذه القيود التي ألزمت الشاعرة قصيدتها بها، نقول بأن هذه القصيدة مجددة، مع أن التجديد (أي عملية توزع الأسطر الشعرية) يتخذ شكلاً زخرفياً، أي تكرارياً.

القصيدة الجديدة قطعت مع البنية التناظرية، لكنها، بالمقابل، انتجت علاقات بنائية - هندسية. لنقرأ هذا المقطع :

«عام قريب

كانت حياتي قبله شبحاً يدب على جديب

متعثراً بالصخر، بالأشواك، بالقدر الرهيب

حتى رآك

روحي تهل على كآبته فتترعه يداك

فرحاً وإشعاعاً غريب».[28]

إن هذا الشكل يتكرر في مقاطع القصيدة كلها. هذه الهيئة الجديدة احتفظت من هيئة القصيدة العمودية بعنصرين بنائيين : علاقات من التقابل، والتكرار المنتظم.

البنة التناظرية اختفت، لكن القصيدة الجديدة ابتكرت نظاماً جديداً، هو نظام المقاطع، ذات الهيئة الطباعية الواحدة والمتكررة. هذا ما نتأكد من وجوده في عدد من قصائد «الآداب» دون غيرها : «تصوير»، «فتور»، «الكون المحور»، «دوامة الغبار»، «أغنية لشمس الشتاء»...[29]

III . 3 . المساحة المفتوحة

- البياض الطباعي عنى حتى الآن، رغم مظاهر التجديد، وقفة مادية، زمنية وإيقاعية، في آن واحد، وضمن العملية نفسها :

«أترى هل جن حسّي فأنتهى الرّعب ؟

28) فدوى طوقان : الآداب، السنة 1953، العدد 3، ص 24.

29) أحمد سليمان الأحمد، الآداب : السنة 1953، العدد 1، ص 48، سليم حيدر، السنة 1953، العدد 2، ص 11، فدوى طوقان، السنة 1953، العدد 2، ص 37، فدوى طوقآن، السنة 1953، العدد 3، ص 24، نازك الملائكة، السنة 1953، العدد 4، ص 17...

ترى عاد الصدى، عاد الدوار ؟

من ترى زحزح ليل السجن عن صدري ؟».[30]

الأسطر غير متساوية، لكن البياض الطباعي يؤدي الدور نفسه ـ كما في القصيدة العمودية ـ وفي الأسطر الثلاثة. هذا ما نتحقق من وجوده في عدد من قصائد «شعر» أيضا. ذلك أن القصيدة الجديدة بنت نظاما نصيا لها، لا يقوم على التوالي من سطر شعري إلى آخر، بل بين سطور شعرية متباعدة، ولكن متساوية الحجم أو متناغمة الإيقاع (ومتوافقة القافية)، كما لاحظنا ذلك في قصيدة نازك الملائكة. إن شاعرة مثل نازك الملائكة أو غيرها اختارت لقصيدتها عدداً من الأسس الإيقاعية،[31] الجديدة ولكن التكرارية، بحيث ولدت هذه الأسس نظاماً تكرارياً للمساحة النصية.

إن عدداً من قصائد «مواقف» يتخلص تماماً من هذا النظام التكراري، **لأن القصيدة** تتخلص أساساً من الأسس الإيقاعية، أو لأنها تعمل لبلورة مساحة نصية جديدة **للقصيدة** العربية. لنقرأ هذا المقطع :

«صوب النسر جناحيه وطار

كنت كالمنفرد المنظور في قبعة الغيم وكان النور إيذاناً برقص الحلقةْ

تعب النوم وبات الأرق المغسول بالصبح يعري جسد الزهر المريض

وجدارات هوت، كانت سحابات تطوف العالم المخبوء في أوردة

الوقت وتطوى نكهة الأطفال في بدء امتياز الرهبنة مشتراة

لغة المرآة إذ تحمل في تصديرها آخر ما كنت عليه حيث

تقتات الثعابين صغار السمك المذهول من جرأته في زحام الفخ

قد لا يحمل التيار أصدافاً، وقد نكسب تعليل الرهان بين

مد النور في قدسية الحضرة إذ أهرب من صفارة البدء وأعدو

في الهبوط».[32]

للبياض الطباعي حضور متنوع وجديد في هذا المقطع. فهو يعني وقفة زمنية في عدد من المواضع دون أن تكون هذه الوقفة وزنية، كما أنه يعني وقفة طباعية بعد مفردة

30) خليل حاوي : **شعر**، العدد 2، ص 6.

31) هذا ما ستتبينه بوضوح في الفصل القادم، وفي كتابها : **«قضايا الشعر المعاصر»** مكتبة النهضة ـ بغداد ـ 1965.

32) جليل حيدر : **مواقف**، العدد 5، ص. 85.

«الرهبنة»، لأن الجملة اكتملت، ولكن دون أن يكون مصحوباً بعلامة النقطة، كما أنه، من جهة ثالثة، يعني وقفة استنسابية بعد «عليه».

مع هذه القصيدة بتنا بعيدين جداً عن النماذج الطباعية التي تعرضنا إليها حتى الآن. هي مختلفة عنها تماماً في أن البياض الطباعي لم يعد علامة خارجية، أو وقفة ظاهرية؛ بات علينا أن نبحث عنه في «البنية العميقة» للنص الشعري، لأن مثل هذه الكتابة الشعرية تبلبل أساسا نظام الكتابة وتقلب رأساً على عقب مراجعه المعروفة : لماذا يترك الشاعر مساحة بيضاء بعد «هوت»، بعد أن يكون قد اتبع هذه المفردة بعلامة الفصلة، التي تعني الوقفة بدورها، فيما لا يضع هذه الفصلة بعد مفردة «عليه» ؟!

- قد لا نجد إجابة واضحة على مثل هذه الأسئلة... المنطقية، لأن الشاعر رام من وراء كتابة مماثلة أن «يخرب» ليس إلا، وأن يبدل المواضع والأدوار. مثال آخر على ما نقول : الشاعر فاضل العزاوي يجعل البياض الطباعي يحتل بداية السطر بدل منتهاه،[33] إلى غير ذلك من النماذج «الاختبارية» في مجلة «مواقف». هكذا باتت لهذه القصيدة ولمثيلاتها هيئة طباعية خاصة بها، غير نمطية إذن. هذه القصائد تعرف مثل هذه الحرية في التنظيم الطباعي (أو «التلاعب» به)، لأنها اختارت أن تكون على حدود الشعر، على حدود أنواع الكتابة، أي «الكتابة الجديدة» أو «النص المفتوح»، وفقاً لتعابير هؤلاء الشعراء أنفسهم. هل هذا شعر جديد أم هو كتابة جديدة (أي تأليف مركب من الشعر وغيره) ؟ إنها أسئلة صائبة، لكنها تتعدى حدود دراستنا.

17 . عودة منهجية

ماذا عن نتائج هذا الفصل، سيما وأننا نعتمد عليها لبرهنة الأهلية العلمية لهذا المستوى في بنية القصيدة ؟

- إن «الإشارات الخارجية» للشعرية لا تخص القصيدة دون غيرها، حسبما تبين لنا، بل تجعل القصيدة خاضعة، مثل غيرها من الكتابات، لتقنيات الصحافة والطباعة، لكن القصيدة «تستغل» بالمقابل هذه التقنيات لتوظيفها تعبيرياً. تبين لنا أيضاً أن هذه الإشارات (مثل العناوين أو الحواشي) توجه المعنى وتحده سلفاً : هذا ما سنثبت صلاحيته ومردوديته عند دراسة القصائد في الفصول القادمة.

33) فاضل العزاوي : **مواقف**، العدد 11، ص. 86.

القصيدة باتت جسماً طباعياً، وله هيئة بصرية، مظهرية على الأقل. هذه الهيئة ليست، مع القصيدة العمودية، سوى «ترجمة» مادية لصورة عقلية أو لنظام تصوري مسبق. هذا ما تتخلص منه القصيدة الجديدة تدريجياً، بانقطاعها النسبي أو الكامل عن البحور الشعرية، عاملة على توليد أشكال جديدة من المساحات النصية.

- هذه المساحات النصية مختلفة، تقوم أحياناً على نظام من المقاطع المتشابهة والمتكررة، حيث يقوم تشابهها على أنواع جديدة من التكرار بين سطور متباعدة، أو بين سطور متساوية. وقد تنتج هذه المساحة النصية الجديدة أشكالاً مبتكرة تماماً، حيث يصبح لكل قصيدة هيئتها الخاصة، دون أي تشابه مع غيرها، وحيث يصبح التعرف على قصيدة من غيرها من الكتابات أمرا صعبا للغاية، محفوفا بالعديد من المحاذير.

- الهيئة الطباعية ليست مظهرية إلى هذه الدرجة. هي تفعل عميقا في علاقات القصيدة، في المبنى ـ المعنى، وفي الإيقاع، كما في كيفية تلقيها. بات علينا أن نتعرف على ملامح هذه الهيئة، خاصة وأنها باتت الشرط المادي لتحقق القصيدة في زمننا هذا، وبات علينا أن نتنبه لآثارها على العملية الشّعرية، سيما وأن الشاعر بات «يستغل» هذه التقنيات لتلبية حاجاته التعبيرية.

مع القصيدة الجديدة بات الشعر العربي يقترب أكثر من القراءة منه إلى الإلقاء (أو المنبرية)، ويناسب الصلة الانفرادية بين قارئ ومطبوع شعري أكثر منها بين الشاعر ـ الخطيب والجماعة. بات الشاعر «مبصراً»، متحققاً من إمكانات الطباعة، حساساً لفنونها وحيلها ولطائفها.

- القصيدة العربية الحديثة قصيدة معاصرة.

حسناً ، فأنا الرجلُ المقتولُ الفـــولُ
الخطـــأ المنقول اقول وخفاشُ الليلِ
عباءة شعبي ، هذا الليـــل توسلت له :
قلت ستخرج من جسدي العـــربات
مـــع الاشباحِ وترحل عبر الصحراء
الى سيناءَ ، ستخرج منه الاقطـــار
وترقـــص شارلستونَ وتوسلتُ
له : ما أنت ســـوى أنتَ

وما جسدي المقتول سوى ردهة موتٍ ومؤسسة تجتمع الأيام به ، تشرب قهوتهـــا تتعـــارف ، تعرف مرسوم الاتيكيت تقول اقدم نفسي : ـ داعيك مثانة خنزير ـ وأنا أعمدة التلغرافِ ـ : وداعيـــك حقول الاقطاعي ـ : حسنا ، وأنا كتب الجنس الملوءة بالاخطاء واكتب شعراً شعبياً للاطفالِ واشياء شيقة اخرى ، لا السكـــون ولا (حركة) هذا العصر ولا كل مناشفة العالم يمكنهم تعريف اسامي لأني فيهم ولأن عباءتهم وطني ، فرجـــاءً غطـــوا جسدي ، غطوه فنحن شماع واحدٌ :

[ده زه ده زه ده زه ٥٩ / عامة.
تكون المرأة شريفة عندما تنام
مع زوجها ومعي فقـــط . دعاباتي
في الهدف وفي اسفله . لم اربح امرأة
الا وكنت متنوعاً بين فخذيها . لقد
كنت محطماً في الخدمة العسكرية ،
الا ترون ؟ وناجحاً في الحب ،ناجحاً .
وانا الآن مكلف بالتصريح وبأن أقول ما
أقول بمحض ارادتي وبدون تعذيب]

أقول لـــكم : كل ما قلتـــه سابق
للأوان ، لقد زوروني وكان لصوتي جمـــال
الفجيعةْ ، وقالوا لدينا شهود ومستمسكات وامرأة
الجـــنرال ومستنـــد المحكمـــةْ . وفي الليـــل
كنـــت وحيـــداً أجـــوب الشـــوارع في كوستريكو
وأسأل : اين المراحيضُ يا مدموزيلُ واسمع صوتاً يغني : تبول
الحقيقة في ثوبها ، ترتخي فوق خشب العراق وتُـــمف بالبنـــلين ،
وتسمع فرقعة عابره . وفي الليل كنت مريضاً واسمع صوتاً حزيناً : ـ
ولكنني مدموزيلُ بريءٌ ، انا فئة برجوازية ، عشرة تقبـــل
الانقسام على عشرة ، ربما ... انني ... انما ... وربما رجل ارق يفقظ
في هلاكي ، اجوب الشوارع في كوستريكو وادعو الجميـــع الى
اليقظة . وفي الليل كنت وحيداً ومنتشراً كالغباشي وفوق
الغصون نزفت اعترافي الاخير : [وحدها الثورة المثمرةْ ،
بين افخاذ شعبي بريئةْ . واطفـــاله وحدهم اصدقائي .]

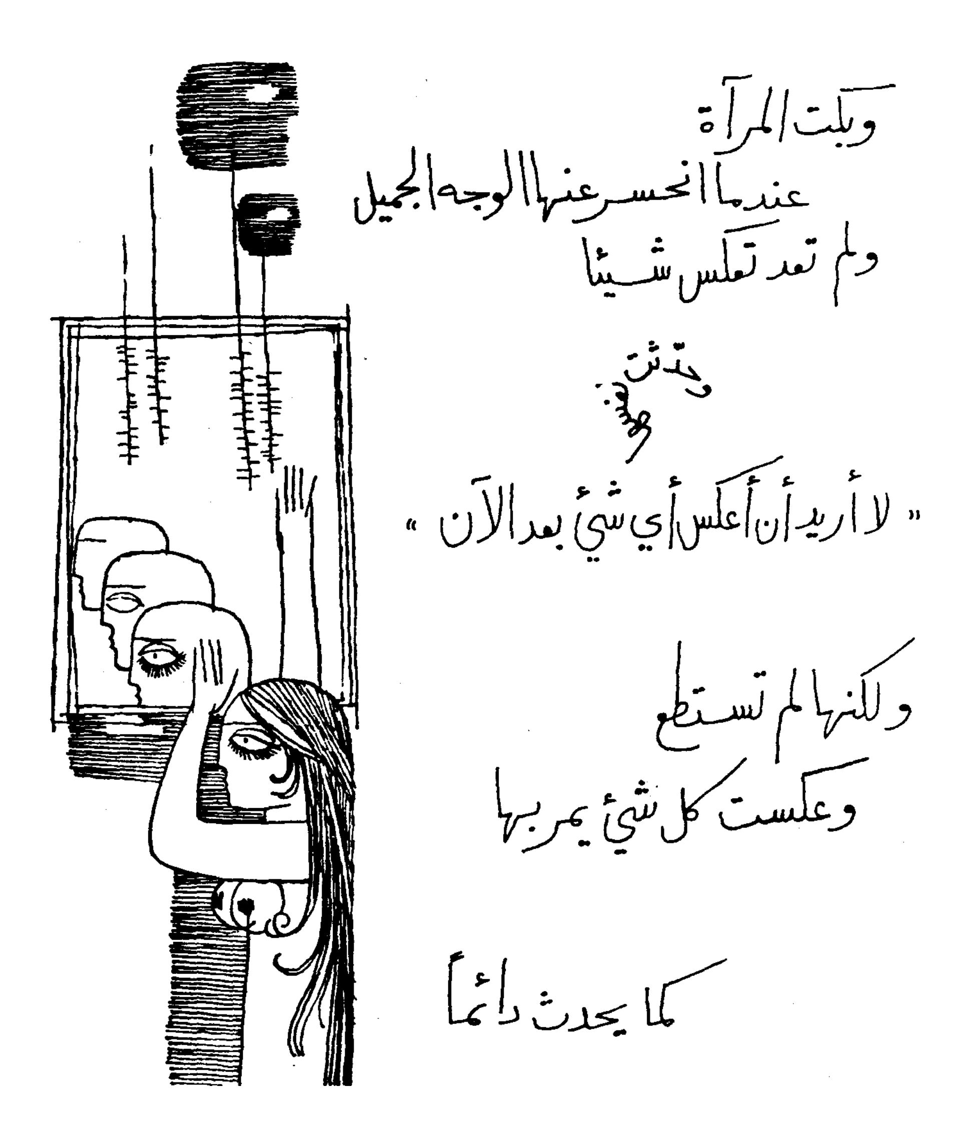
صادق الصائغ (بغداد)

عبد القادر ارناؤوط ، نذير نبعه

الموت طفل اعمى



٩٤ عبد القادر ارناؤوط ، نذير نبعه



رفيق شرف

رثاء عربي في عرس فتح

(نصوص ورسوم)



في زمن فتح تنهار كل العبادات ويصبح الملـــل والضجر والانسحاق سيوفاً وخناجر وأعراساً .لست شاعراً ، انا محرض في زمن فتح . ر.ش

الهزيمة ساكنة كجثة في مســـاء الشرق

الريح تمزق ثيابها والبيوت تغلق نوافذهـــا

في مساء الشرق

الدخان كفن رمادي في مســـاء الشرق

الفصل الثاني

الشكل الإيقاعي

«كسر العمود الشعري» : هذه العبارة راجت كثيرا في الأدبيات النقدية العربية للتدليل على حركة الشعر الحر ـ هذه الحركة التي تخلت منذ 1947 عن البحور الشعرية المعروفة. لماذا «الكسر» ؟ هل استعملت هذه العبارة استكمالاً لصورة العمود (فالعمود... يكسر عملياً)، أم للدلالةِ على نهاية عهد مديد من السيطرة العروضية... الطاغية، التي لا... «تستقيل» (مثل الطغاة) بل يتم... «كسرها» وحسب ؟

عندما نتأمل بهدوء حقيقة «الثورة» (راجت التسمية هذه أيضاً) التي أعلنها في 1947، من العراق، نازك الملائكة (مع قصيدة «الكوليرا») وبدر شاكر السياب (مع قصيدة «هل كان حباً ؟»)، يتضح لنا الفارق بين «حقيقة» هذا التغير الفعلية والكتابة عنه. هذا يفسر، بصورة غير مباشرة، كم كان الشعراء يضيقون ذرعاً بهذه القيود (العروضية) بحيث «ثاروا» عليها و«كسروها». لهذا تبدو حركة الشعر الحر حركة «إيقاعية» قبل أي أمر آخر.

I ـ مقاربة منهجية

لا نواجه أية مصاعب في توزيع القصائد وتقسيمها وفق مجموعات إيقاعية، فالمستوى الإيقاعي ـ العروضي قابل، على خلاف سائر المستويات الأخرى، لـ «القياس» بصورة دقيقة، يمكن البرهنة عنها. توصلنا أساساً إلى تعيين مادة القصائد المقصودة بالدرس، تبعاً لعملية تصنيف إيقاعية ـ عروضية، عندما أبعدنا عن مجال الدراسة كل قصيدة متقيدة «بصورة تامة» بالبحور.

القائمة 2 ـ الطريقة الإيقاعية

الطريقة الإيقاعية	العدد	النسبة
الآداب	12	12,05 بالمئة
شعر	19	26,38 بالمئة
مواقف	47	46,07 بالمئة
المجموع	78	28,88 بالمئة

II ـ الطريقة شبه العروضية

إن قراءة أولية لنتائج هاتين القائمتين تظهر لنا بأن هذه الطريقة شبه العروضية حاضرة بقوة، وبشكل أغلبي، في المجلات الثلاث : 5 و87 بالمئة من قصائد «الآداب»، 73,61 بالمئة من «شعر»، و53,92 بالمئة من «مواقف»، وهي نتيجة مقنعة ومحتملة، حتى في ما يتعدى هذه المجلات الثلاث، أي في مجمل حركة الشعر العربي الحديث، وحتى أيامنا هذه. البحور الشعرية لم تزل حاضرة في القصيدة العربية، بأشكال مختلفة، سنتبينها في هذه الدراسة.

II . 1 ـ نظام التفعيلة «الصافية»

«من خندقي
يمتد كنه المغلق
يمتد بي حتى بذاتي يلتقي
حتى كأني مضمر لم أخلق
ما زلت أفقاً في دروب المطلق
أحيا مع الإمكان ـ صوبي كل مكان يرتقي».[1]

1) فؤاد رفقة : شعر ـ العدد 3، ص 51.

أول ما يلفت نظرنا في هذا المقطع، هو أن القصيدة لم تعد تتـألف من شطرين، أي من صدر وعجز، بل من شطر واحد، سنسميه : السطر الشعري. كذلك فـإن هـذا السطر الشعري لا يشبه أيضاً الشطر الشعري القديم (الصدر أو العجز) لأنه سطر ذو قياسات وزنية متباينـة. الشعر العربي القديم عرف القصيدة المتكونة من شطر واحد، أي قصيـدة «الأرجوزة»، إلا أنهـا كـانت تتـألف من عـدد ثـابت من التفـاعيل. هـذا المقطع لا ينتسب إلى شعر الأرجـوزة، لأن أسطره الشعرية تتألف من عدذ متفاوت من التفاعيل.

- إنه نوع وزني جديد، إذن.

نلاحظ، أخيراً، أن هذه الأسطر الشعرية تتألف من عدد متوال من تفعيلة واحـدة وهي : مستفعلن.

إن «كسر العمـود الشعري» اتخـذ شكـل الانقطـاع عن البنـاء الـوزني «التنـاظري»، منـذ المحاولات الأولى لنازك الملائكة وبدر شاكر السياب، لكنه، بالمقابل، جعل «التفعيلة» أساسـاً لهذا النوع الجديد. هذا ما أكدته نازك الملائكة حين اقترحت الصياغة التـاليـة لأسلوب الشعر الحر : إنه «شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثـابت وإنمـا يصح أن يتغير عـدد التفعيلات من شطر إلى شطر».[2]

- للشطر (أو السطر حسبما ارتأينا) طول متفاوت، إلا أنه يتكون من تفعيلـة واحـدة. هـذا ما شجع عدداً من النقاد العرب على تسمية هذا النوع من الشعر الحر بالشعر القائم على «وحدة التفعيلة».[3]

- إن هذه الممـارسـة تقطع، إذن، مع البحر الشعري، متخليـة عن شكلـه الثـابت والمتكرر؛ ولم يعـد الشـاعر ملـزمـاً بـاتبـاع هـذا النمـوذج العروضي، بمقتضيـاتـه واشتراطـاتـه المسبقـة : ألنموذج العروضي يحدد بصورة مسبقة الحركـة الإيقـاعيـة للبيت الشعري (وبـالتـالي للقصيـدة كلها)، وحدوده الإيقاعية، على الأقل. يستعيد الشاعر، إذن، حرية في التأليف الإيقـاعي، بعـد أن كان ملزماً بصياغة شطر شعري وفق عدد معروف من التفاعيل، وبصياغـة بيت شعري، على أن يتكرر في أبيات القصيدة كلها. يتألف المقطع الشعري أعلاه من عدد متفـاوت من تفعيلـة «مستفعلن»، أي من تفعيلة واحدة، وينتسب بذلك، أو تعود مراجعه الإيقـاعيـة بـالأحرى، إلى

2) نازك الملائكة : **«قضايا الشعر المعاصر»** ـ مكتبة النهضة ـ بغداد ـ 1965 ص 60.

3) عز الدين إسماعيل : **«الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية»** ـ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ 1967، ص 85.

بحر الرجز، أي إلى بحر «صاف».[4] السطر الشعري متفاوت الطول، حتى أن عدد التفاعيل في السطر الأخير من هذا المقطع يتعدى الثلاث التفاعيل، وهو عدد التفاعيل في بحر الرجز.

هذا ما نلاحظه في أكثر من قصيدة. في قصيدة «جيكور والمدينة» - وهي تنتسب عروضيا إلى بحر المتقارب (فعولن : 4 مرات) - يبلغ أحياناً عدد التفاعيل في السطر الواحد ثماني تفعيلات، كما في هذا السطر الشعري :

«وجيكور، من غلق الدور فيها - وجاء ابنها يطرق الباب - دونه ؟».[5]

وهي أيضا حال أكثر من سطر شعري في هذه القصيدة. لنقرأ مطلع هذه القصيدة :

«لم أكن أعرف معنى العمل المرهون في قبر المدينة

كان لي كوخ على الشير، تعد الشمس والليل سفينة

كان لي بضع جلول

وأماني عيلة تنعم في ظل السكينة»...[6]

هذا المقطع ينتسب إلى بحر الرمل (فاعلاتن : 3 مرات)، لكن عدد التفاعيل يبلغ في السطر الأول، كما في السطر الثاني، خمس تفعيلات.

غير شاعر، مثل السياب والعظمة، كتب قصائد يتخطى فيها عدد التفاعيل العدد المسموح به في البحور الخليلية، وهو أمر تعيبه نازك الملائكة على هؤلاء الشعراء، حين تؤكد بأن استعمال تشكيلة، يفوق عدد تفعيلاتها العدد المسموح به في البحور، هو ظاهرة «قبيحة الوقع، عسيرة على السمع».[7] في هذا المجال تقوم الملائكة بدور «المربية»، الناصحة والموجهة، أكثر مما تقوم بدور الناقدة، على ما نعتقد. فهي تنبه وتنهى وتحذر أكثر مما تراقب وتعاين. لأن ما تعيبه على إيقاعات هؤلاء الشعراء يستند إلى «الذوق» بالأساس : هذا ذوقها على أية حال ! ففي كتابها هذا لا تتأخر عن توزيع الأسطر الشعرية لقصيدة ما حسبما ترتأي ذلك ! نازك الملائكة كانت المجددة الأولى في حركة الشعر الحر (مع السياب طبعا)، لكنها أرادت، عبر محاولاتها النقدية في هذا الكتاب، أن تجعل الشعراء يتبعون طريقتها (المحافظة) في التجديد، دون غيرها، وهذا ما فشلت به؛ لأن مسار الشعر الحر اتخذ وجهة أخرى، «حرة» تماماً. إن «قسوتها» على الشعراء، في كتابها هذا ... طبيعية، إذا أمكن القول، فهي الرائدة في

4) يتألف البحر «الصافي» من عدد معين من تفعيلة واحدة متكررة، والبحر «الممتزج» من عدد معين لأكثر من تفعيلة واحدة.

5) بدر شاكر السياب : **شعر** - العدد 7 و8 - ص 6.

6) نذير العظمة : **شعر** - العدد نفسه - ص 28.

7) نازك الملائكة : **«قضايا الشعر المعاصر»**... - ص 103.

هذا المجال، ولم تعد تتعرف أبدا على القصيدة الحرة، كما أطلقتها في 1947. لم تكن تعي تمام الوعي - رغم فهمها العميق لعدد من مسائل الشعر الحر وقيمة بعض أحكامها - حجم الآفاق الفيحة، التي انتهت إليها بداياتها «الخجولة» في التجديد. فلو عدنا، مرة أخرى إلى كتابها، للاحظنا بأن حركة الشعر الحر لا تعني لها غير «ظاهرة عروضية قبل كل شيء».[8] وهو ما حاولت أن تبرهن عليه عندما جعلت الشعر الحر نتاجاً متطوراً وناتجاً عن أسلوب الشطر الواحد، كما يتمثل في «الأرجوزة». وهو ما نختلف فيه عنها : لنازك الملائكة الحق الطبيعي في أن تجد لتجربتها الشعرية أصولاً قديمة في التجربة الشعرية العربية، لكنه لا يحق لها بالمقابل أن تصادر حركة الشعر الحر وأن تقصرها على هذا التفسير. القبول بهذا التفسير يجعل من كل تجديد شعري مخالف خارجاً على... القانون العربي، أو على «الذائقة العربية»، كما تؤكد في غير موضع من دفاعها، بحيث تسمح لنفسها بسياسة «التقريع» و«التوبيخ» هذه.

لنعد إلى نظرية الملائكة الأساسية - وهذا هو الأهم - : تقول نازك الملائكة بوجود أربعة أصناف من أشكال الشعر العربي : أسلوب البيت (القصيدة العمودية ذات الشطرين)، أسلوب الشطر الواحد (قصيدة الأرجوزة)، أسلوب البند (وهو شعر ذو أشطر غير متساوية، ويجمع بين وزنين من دائرة واحدة، هما : الهزج والرمل) وأسلوب الشعر الحر. بهذه الطريقة تجد نازك الملائكة لأسلوب الشعر الحر نسباً قديماً وأصولاً بعيدة. لا تعنينا مثل هذه النظرية - على قيمة الجهد المبذول في بلورتها، وحتى لو كانت صالحة - إلا إذا كانت تناسب حركة التطور الشعري نفسها. والسؤال الأساسي يبقى هو التالي : هل الشعر الحر ظاهرة عروضية جديدة أم لا ؟

II . 2 - نظام التفاعيل «الممزوجة»

لنعد إلى قصيدة «جيكور والمدينة» مرة أخرى :

«شرايين في كل دار وسجن ومقهى
وسجن وبار وفي كل ملهى
وفي كل المستشفيات للمجانين...
في كل مبغى لعشتار...

8) م. ن : ص 53.

يطلعن أزهارهن الهجينة :
مصابيح لم يسرج الزيت فيها وتمسه نار.
...
ترفع بالنواح صوتها مع السحر
ترفع بالنواح، كما تنهد الشجر
تقول : يا قطار، يا قدرْ
قتلت ـ إذ قتلته ـ الرّبيع والمطر».

ماذا لو نحيل هذه الأسطر الشّعرية إلى مراجعها العروضية ؟ الأسطر الثلاثة الأُولى تقوم على تكرار تفعيلة «فعولن» (أي بحر المتقارب)، لكن المشكلة تواجهنا مع السطر الرابع، فهو يأتي على هذه الصورة :

مستفعلن ـ فاعلاتن (أي بحر المجتث).

في السطر الخامس نستعيد تفعيلة «فعلولن»، لكن الأمور تتبلبل تماما في الأسطر اللاحقة، حين نتبين تفعيلات «مستفعلن» (أو «مستعلن» !!!) في الأسطر اللاحقة مع جوازات «فعولن»، مثل «فعول»...

لندرس مثالاً إضافياً :

«على وجهي رمال الشك أصوات
بلا معنى، رمال تشرب الغيم المدوي
عند آفاقي، فلا ذكرى أغنيها، ولا
وعد على دربي، سوى ريح وعتم في
أراض جوها نار، وموت مثلما
...»[9].

يتألف هذا المقطع وفق البناء العروضي التالي :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن (1)
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيـ (2)
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (3)

9) فؤاد رفقة : شعر ـ عدد 6 ـ ص 32.

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفـ (4)

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفا ـ (5)

يعود السطران الأول والثاني إلى تفاعيل بحر الهزج، والثالث لبحر الرمل المكفوف، والرابع لبحر الرجز والخامس لبحر الهزج، أي أن تفاعيل المقطع الشعري تعود إلى بحور مختلفة. هناك مشكلة أخرى أيضا، وهي أن الأسطر الثاني والرابع والخامس، تنتهي بتفاعيل غير كاملة.

ـ هل يعمد الشاعر، كما في مثل الـيـاب السابق، إلى «مزج» بحور مختلفة في القصيدة الواحدة ؟ ربما، ولكن ماذا تعني في هذه الحالة التفاعيل غير المكتملة ؟ هل يتلاعب الشاعر بمراجعه العروضية ؟ ربما، إلا أننا نملك تفسيرا مختلفا. ماذا لو نطبق مبدأ «الجريان» العروضي بين سطر وآخر، أي أن نجعل الأسطر متصلة ببعضها البعض ؟ تطبيقنا لهذه المحاولة يأتي بالنتيجة التالية :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن (1)

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيـ (2)

ـ لن (بدل فا ـ) مفاعيلن (بدل ـ علاتن، فا ـ)...

إلى آخر المقطع، أي أن «مفاعيلن» هي وحدة هذا المقطع العروضية. افتراضنا هذا مقنع، ومحتمل أيضا، إذا لاحظنا أن نهايات الأسطر تدفعنا إليه دفعا. فالمعنى غير مكتمل بعد «أصوات» و«المدوي» و«لا» و«في» و«مثلما»...

- لنقرأ مطلع هذه القصيدة لصلاح عبد الصبور :

«قولي.... أمات ؟

حيّه، جنّي وجنتيه

هذا البريق

ما زال ومض منه يفرش مقلتيه

هذي أصابعه النحيلة

هذي جدائله الطويلة

أنفاسه المترددات بصدره الوردي كالنغم الأخير

من عازف وفد النعاس عليه في الليل الأخير».[10]

10) صلاح عبد الصبور : **الآداب**، السنة 1954، العدد 2، ص 27.

الهيئة العروضية لهذا المطلع تبدو «طبيعية» في السطرين الأول والثاني، وفق تفعيلة «مستفعلن»، أو «متفعلن» من زحافاته، في السطر الثالث. لكن تفعيلة جديدة، هي «متفاعلن» تظهر في نهاية السطر الرابع، ثم في السطر الخامس والسادس والسابع والثامن. ماذا يجمع عروضياً بين تفعيلتي «مستفعلن» و«متفاعلن» ؟ إلى هذا فإنّ السّطرين، الخامس والسادس، ينتهيان بتفعيلتين غير تامّتين. يمكننا أن نعدّد مثل هذه الأمثلة. إنّها، كلّها، تؤكّد على أمر واحد، وهو أن المرجع العروضي في هذه الطريقة بات يتبلبل، ولا تفيد في هذا «تنبيهات» العروضيين حول «جوازات» الشعراء الحديثين... غير الجائزة. هذه الطريقة تنطلق من هذه الأصول العروضية، إلا أن المقتضيات الجديدة، لا بل الحريات الجديدة المفتوحة أمامها، ما عادت تتيح لها التقيد التام بالزحافات والعلل. هذا ما تبيناه سابقا في عدد التفاعيل في السطر الشعري الواحد، وهذا ما نتبينه مرة أخرى في «المزج» بين التفاعيل، التي تؤدى أحيانا إلى بلبلة عروضية.[11] هؤلاء النقاد تعاملوا مع الشعراء أحيانا كما لو أنهم «قاصرون» في علم العروض، وغاب عن بالهم أن الشعراء كانوا «يجربون» في هذه البنية العروضية الجامدة منذ قرون. ها هو الشاعر فؤاد رفقه في قصيدته «رسالة إلى أمي»[12] يقلب وزن البسيط، فيصبح : فاعلن ـ مستفعلن، بدل : مستفعلن ـ فاعلن :

«في دمي يا أم آلاف العصور
تتلهى، في يدي كون يدور
ودهور تنطوي خلف الدهور».

الشاعر لم يعد يتقيد بمراجعه العروضية، بل بات يجرب إمكاناتها الجديدة.

لنقرأ هذا المقطع لأدونيس :

«وعلي يسأل الضوء، ويمضي
حاملاً تاريخه المقتول من كوخ لكوخ :

«علموني أن لي بيتاً كبيتي في أريحا
أن لي في القاهرة

11) هذا ما توصل إليه... «غاضبا» الناقد المصري رجاء عيد في كتابه «**الشعر والنغم ـ دراسة في موسيقى الشعر**» (دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ـ 1975)، حين قام بدراسة تطبيقية على الأعمال الشعرية الكاملة للشعراء بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي، حيث لاحظ «التشويش» العروضي، ومخالفة العديد من هذه القصائد للجوازات الشعرية.

12) فؤاد رفقة : **شعر**، عدد 2 ـ ص 39.

إخوة، أن حدود الناصرة
مكة».[13]

الأسطر الثلاثة الأولى مبنيةِ على وزن الرمل (فاعلاتن)، لكن هذا الوزن يتحول في الأسطر الثلاثة الأخيرة إلى وزن المديد (فاعلاتن ـ فاعلن). هكذا ينتقل أدونيس في المقطع نفسه من وزن «صافٍ» إلى وزن «ممزوج»، عبر التفعيلة المشتركة (فاعلاتن) بينهما. يكرر أدونيس المحاولة نفسها، ولكن بين وزني الخفيف (وجوازات مستفعلن) والمديد، عبر التفعيلة ذاتها «فاعلاتن»، في قصيدة «هذا هو إسمي» :

«بيننا حفرة انهدام وصوتي
هذيان المغير يكسر عكاز الأغاني ويقلع الأبجدية/
... والنساء ارتحن في مقصورة
يستجرن الكتب المستنزلة
ويحولن السماء
دمية أو مقصلة».[14]

II . 3 ـ القافية : نتائج إحصائية

ولكن ماذا عن القافية ـ نقطة الارتكاز الأساسية في البنية العمودية ؟ أما زالت كذلك مع القصيدة الجديدة، أم أنها باتت تؤدي دورا مختلفا ؟ القافية كانت لازمة في نهاية البيت العمودي، ذي الشطرين، أما زالت كذلك مع البيت الشعري الجديد، ذي الشطر الواحد ؟

«عام قريب
كانت حياتي قبله شبحا يدب على جديب
متعثرا بالصخر، بالأشواك، بالقدر الرهيب
حتى رآك
روحي تهل على كآبته فتترعه يداك
فرحاً وإشعاعاً غريب».[15]

13) أدونيس : **مواقف**، عدد 12، ص 95.
14) أدونيس : **مواقف**، عدد 3، ص 93 ـ 94.
15) فدوى طوقان : **الآداب** ـ السنة 1953 ـ العدد 3 ـ ص 24.

القافيـة تختتم كل سطر شعري في هـذه القصيـدة، حتى حين لا يتعـدى السطر الواحـد الكلمتين، إلا أنها ليست قافية موحدة بل منوعة. هذا شكل من أشكال حضور القافية في مادة القصائد. هذا ما سنتبينه عبر دراسة إحصائية، تصنف القوافي «تبعـاً لترتيبهـا»، حسبمـا نصحنـا بذلك دانييل ديلا.[16] إن دراستنا لمـادة القصـائـد أتـاحت لنـا التمييز بين خمس حـالات في ترتيب القوافي : غياب القافية، قافية متنوعة ومتوالية، قافية متنوعة غير متوالية، قافية موحـدة ومتوالية وقافية موحدة غير متوالية :

القائمة 1 ـ القافية المتنوعة والمتوالية

قافية متنوعة ومتوالية	العدد	النسبة
الآداب	50	59,52 بالمئة
شعر	15	28,30 بالمئة
مواقف	05	09,09 بالمئة
المجموع	70	36,45 بالمئة

القائمة 1 ـ القافية المتنوعة وغير المتوالية

قافية متنوعة وغير متوالية	العدد	النسبة
الآداب	26	30,95 بالمئة
شعر	33	62,26 بالمئة
مواقف	50	90,90 بالمئة
المجموع	109	56,77 بالمئة

Daniel DELAS : **poétique / pratique** – CEDIC – Paris – 1977 p. 81 (16

القائمة 3 ـ غياب القافية

غياب القافية	العدد	النسبة
الآداب	3	3,57 بالمئة
شعر	5	9,43 بالمئة
مواقف	صفر	صفر
المجموع	8	4,16 بالمئة

لم نخصص قائمة للقصائد ذات القوافي الموحدة والمتوالية، لأننا لم نحص منها غير قصائد ثلاث في «الآداب»، ولا للقصائد ذات القوافي الموحدة غير المتوالية لأننا لم نتوفق بها إلا في قصيدتين في «الآداب» أيضا.

ولكن ماذا عن هذه النتائج الإحصائية ؟

القافية، موحدة أو متنوعة، متوالية أم غير متوالية، تبقى، في إطار هذه الطريقة شبه العروضية، عنصرا لازما لهذه البنية : هناك 8 قصائد بدون قافية من أصل 192 قصيدة، أي 93,22 بالمئة (مجموع نتائج القائمتين 2،1). القافية المتنوعة، على خلاف القافية الموحدة في القصيدة العمودية، هي الشكل الأكثر تكراراً في هذه القصائد : هناك فقط 13 قصيدة دون أية قافية أو بقافية موحدة. أما القافية المتنوعة فهي تحضر بطريقتين : متوالية وغير متوالية. القافية المتنوعة والمتوالية تميز غالبا قصائد «الآداب» (59,52 ٪)، والقافية المتنوعة غير المتوالية قصائد «شعر» (62,26 ٪) و«مواقف» (90,90 ٪).

إن هذه النتائج الإحصائية تتيح لنا التعرف على ترتيب القوافي، حيث **تتبين الأشكال التالية : القافية المستمرة (أ أ أ أ...) في ثلاث قصائد من «الآداب»، القوافي المستوية (أ أ ب ب...) في عدد كبير من القصائد، وهي متنوعة ومتوالية، والقوافي المتقاطعة (أ ب أ ب...)**...[17]

17) استقينا هذه التعابير من علم العروض الفرنسي، الذي يميز في القوافي بين :
rimes Continues, rimes plates et rimes croisées

نتبين، بالمقابل، في هذه النتائج الإحصائية «ميلاً» ما أو خطاً بيانياً، يشير إلى أن الطريقة شبه العروضية تستند بشكل متصاعد، وفي المجلات الثلاث، على القافية المتنوعة وغير المتوالية.

II . 3 . أ ـ القافية الخافتة والمديدة

لم يتم التخلي، إذن، عن القافية، إلا أن الشاعر ينوع في اختياراته لها : ينوع القوافي، أو يوزعها في مواضع مختلفة، وذلك بعد عدد متغير من التفاعيل.

ولكن ما هي وظيفة القافية الجديدة ؟

«يطل المساء
ونحن على لا لقاء
ولا موعد
يعطر جرح غدي
ولا الدوحة الغافية
تهدل أغصانها الحانية
على شاعرين
أتدرين أين».[18]

يتألف هذا المقطع من ثلاثة أقسام : الأول منها ينتهي في السطر الرابع، والثاني في السطر السابع، ويؤلف السطر الأخير قسماً وحده. لماذا هذا التقسيم ؟ أي لماذا لم نحافظ على وحدة الشطر ؟ ذلك أن جمل هذا المقطع تنقسم بهذه الطريقة (أي أن الجملة تتعدى، كما في القسم الأول، السطر الواحد)، وذلك لاعتبارات إيقاعية : هناك وقفة زمنية تتبع كل سطر شعري، هي غير الوقفة الزمنية المديدة للقافية في القصيدة العمودية. الوقفة الزمنية، هنا، قصيرة المدى، بينما هي متوسطة في نهايات الأسطر التالية (الرابع والسابع والأخير) ـ الأمر الذي دعانا إلى إجراء هذا التقسيم الثلاثي، وعدم الالتزام بالقافية كحد للتقطيع الإيقاعي.

هذا يعني، إذن، أن هناك «علاقات» إيقاعية من نوع جديد باتت تنشأ بين السطر الشعري والآخر، دون أن تعيق القافية ذلك، وهذا أمر جديد في القصيدة العربية.

18) أحمد سليمان الأحمد : **الآداب** ـ السنة 1953، العدد 1، ص 48.

لنقرأ هذا المقطع من شعر عبد الوهاب البياتي :

«وعمائم خضر، وصيادو الذباب

يخمسون «قصيدة عصماء» في ذم الزمان

وقبور موتاهم، وحانات المدينة، والقباب

وسحائب الأفيون، والشرق القديم

ما زال يلعب بالحصى والرمل، ما زال التنابلة العبيد

يستنزفون دم المساكين، الحزانى، الكادحين

على وسائد من عبيد

ويزاولون تجارة القول المزيف، والرقيق

ما زال «هولاكو» و«هارون الرشيد»

ولم يزل «فقراء مكة» في الطريق...

وقوافل التجار والفرسان والدم والحريم

يولدن ثم يمتن عند الفجر في أحضان «هارون الرشيد».»[19]

ينوع البياتي القوافي في هذا المقطع، حتى إنه يستعمل سبع قواف في 12 سطراً شعرياً، ومنها خمس قواف متكررة. هذا يعطينا فكرة عن الحريات الجديدة التي يوظفها الشاعر في التشكيل. فهو لم يعد ملتزماً بإيجاد القافية التي تناسب المعنى بيتاً بعد بيت، بل صار يوزع القوافي دون... «هلع» أو اضطرار قسري. فقافية (يم) الواردة في السطر الرابع من هذا المقطع تتكرر مرة ثانية في السطر الحادي عشر منه، وهذا ما نلحظه في أكثر من موضع في هذا المقطع، وفي القصيدة كلها. صار الشاعر يعدد القافية وينوع حضورها، بحيث لم يعد يعرف «أرق» الشعراء القدامى بحثا عن قافية مناسبة.

تتنوع القوافي، إذن، لكنها تتشابه إيقاعياً. هذا ما يصح قوله في هذه القوافي . الذبـ ـ اب، الزمـ ـ ان، القافيتان مختلفتان، لكنهما تشتركان في الحرف الذي يسبق الروي، وهذا ما نلمسه بدرجة أكبر في القوافي الأخرى : القد ـ يم، العبـ ـ يد، الكادحـ ـ ين، عبـ ـ يد، الرقـ ـ يق، الرشـ ـ يد، الطر ـ يق، الحر ـ يم، الرشـ ـ يد، التي تشترك بحرف الياء كلها. إن حركات الحروف السابقة على الروي، بالإضافة إلى بعض حروف الروي، في هذا المقطع، تنتج قوافي متنوعة، لكنّها «خافتة» إيقاعياً في أغلبها، إذ تعتمد على حروف لينة.

19) عبد الوهاب البياتي : **الآداب** ـ السنة 1953، العدد 9، ص 12.

هذا ما يمكن أن نتأكد منه فيما لو درسنا موقع هذه القوافي من الأسطر، والعلاقات الإيقاعية الناشئة بين الأسطر نفسها :

- إن البناء التركيبي لأسطر هذا المقطع لا يتيح التوقف عند نهاية كل واحد منها. الجملة غير مكتملة بعد «الذباب» أو «الزمان» أو «والقباب»...، بل تكتمل غالبا في منتصف الأسطر (لا في نهاياتها إذن)، بعد «خضر» و«الأفيون» و«والرمل» و«المزيف». نلاحظ من الناحية التركيبية إذن أن الوقفة ليست لازمة في نهاية الأسطر أبدا، لا بل تتعالق مع الأسطر الأخرى، لتبني جملة واحدة طويلة، في أكثر من سطر، متخلية بذلك عن مبدإ «وحدة البيت».

- البناء الإيقاعي يسهل بدوره وجود هذه «التعالقات»، أو هذا «الجريان»، بين سطر وآخر، خاصة وأن القوافي «خافتة» من جهة، ولا تشترط وقفات طويلة من جهة ثانية. القافية لم تعد وقفة نهائية (مؤقتة طبعا)، للمبنى ـ المعنى، كما للوزن؛ بل صارت وقفة انتقالية بين جملة وأخرى. لقد بات لزاما علينا أن نميز في هذا النمط الوزني الجديد بين قافية انتقالية (بين سطر وآخر) وأخرى مديدة (بين جملة وأخرى). هذا ما يمكن أن نتبينه في هذا المقطع :

«يا أحبائي في عصر المطر
والزوايا المعتمة
وحكايات السمر
الأعاصير أحاطت بالمدينة
وجوازات السفر
بقيت، مع كتب التاريخ والشعر، على ظهر السفينة
والسفينة
نكست كل البيارق
مزقت خارطة الدنيا وقانون الجهات
...[20]

فالوقفة انتقالية بعد «المطر» و«المعتمة» و«السفر»...، فيما هي مديدة بعد «المدينة»، «السفينة»...

20) كمال خير بك : **مواقف**، العدد 5، ص 92.

II . 4 . الشكل الإيقاعي

- «كانت القصيدة القديمة شكلا موسيقيا «مفتوحا» إذا أمكن التعبير، يمكن أن تتكرر فيه الوحدة الموسيقية إلى ما لا نهاية، شأنها شأن الزخرفة العربية (فن الارابسك). أما الصورة التشكيلية الجديدة لموسيقى القصيدة فتجعل من القصيدة كلها وحدة تضم مفردات نغمية كثيرة في إطار شعري شامل. إنها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها».[21] نوافق الناقد المصري عز الدين إسماعيل على وصفه هذا، الذي يأتي منسجما مع ما ذهبنا إليه، رغم اختلاف التعابير فيما بيننا : فما أسماه بالشكل الموسيقي «المفتوح» نسميه بـ «الشكل المتوالي الثابت». لاحظنا مثله أيضاً وجود «مفردات نغمية كثيرة» في إطار القصيدة الجديدة، كما أننا تبينا بدورنا أشكال العلاقات التي تعرفها هذه القصيدة في بناها «المقفلة والمكتفية بذاتها». ولكن ما هو الشكل (أو الأشكال) الذي يعرفه «الإطار الشامل» لهذه القصيدة ؟

- إنه شكل مبتكر، غير موضوع سلفا : هذا ما يمكن أن نفترضه، إذا أخذنا بعين الاعتبار «الآثار» التي تحدثها في هذه القصيدة الجديدة نماذج «التجريب العروضي»، أو الخروج (المحدود) عن البنية العروضية نفسها، أكان هذا الخروج «جهلاً بأصول العروض» (حسبما تفسره نازك الملائكة ورجاء عيد)، أم خروجاً... نسبياً عنها، عمداً أو بحكم الضرورة الشعرية.

- عندما تخلت القصيدة العربية عن أحد شطريها (وبالتالي عن شكلها الإيقاعي «التناظري»)، أنتجت سطراً شعرياً متفاوت الطول، وقابلاً بالتالي لاحتمالات عديدة في البناء. هذه الاحتمالات عديدة فعلاً، تتراوح بين عدد التفاعيل (أو أجزاء التفاعيل أحياناً) في السطر الواحد، إلى العلاقة الإيقاعية الجديدة بين سطرين متتابعين، أو بين سطور عدة، متباعدة أحياناً، لتطال هذه العلاقة (أو بالأحرى هذه العلاقات)، في نهاية الأمر، مجمل القصيدة. لم يعد ممكناً التقدم «كعميان» للتعرف على البنية الإيقاعية، كما يمكن أن يكون عليه الأمر مع القصيدة العمودية. ذلك أن التطابق لازم في هذه الأخيرة بين البناء الصوتي والبناء العروضي، بحيث يقتصر عمل العروضي على معرفة البيت... وزخافاته الواردة في القصيدة. أما مع القصيدة الجديدة فالأمر مختلف. هذا «التقدم» (أو التعرف) السهل لم يعد ممكناً أبداً. بات علينا أن نتقدم حذرين، لأن المفاجآت (أي الحلول الإيقاعية الجديدة) قد تكون كثيرة، وقد لا ننتبه إليها، إلا إذا تبينا مواضعها ومفاصلها تبينا عينيا. هي ليست متاحة سلفا، ولا نعرف مواضعها بصورة مسبقة. هذا يعني أن القصيدة العربية باتت تعرف مبدأ «الجريان»، الذي

21) عز الدين إسماعيل : «**الشعر العربي المعاصر...**» ـ ص 64.

ابتعدت عنه، فيما مضى،[22] وأكثر ! لأن العلاقات الإيقاعية الجديدة، كما تبيناها، لا تشمل فقط العلاقة الإيقاعية اللازمة بين نهاية بيت شعري وبداية البيت الشعري اللاحق، بل أمورا إيقاعية أخرى.

«إن الجريان ليس، في واقع الأمر، وبشكل مضبوط، إلا حالة خاصة من النزاع بين البحر الشعري والنحو، والذي نلاحظه في الأبيات الشعرية كلها».[23] النزاع معدوم في القصيدة العمودية لغياب «الجريان» إذن، لكنه قائم بين النحو والبحر الشعري فيها، طالما أن التقطيع العروضي لا يتناسب غالبا مع التركيب النحوي لجملة البيت الشعري. لنقرأ هذا البيت الشهير لأبي نواس، ولنقم التقابل بين النسقين النحوي والعروضي : البيت :

دع عنك لومي فإن اللّوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الدّاء

النسق النحوي :دع عنك لو / مي فإن / ن اللوم اغـ / راء وداوني / بالتي / كانت هي الد/داء

النسق العروضي : مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

يمكننا أن نلاحظ أن التطابق بين المفردات النحوية والتفاعيل قلما يحدث. يتحقق فقط مرتين في عجز البيت، بين «وداوني» و«متفعلن»، وبين «بالتي» و«فاعلن».

لنأخذ مثلاً إضافياً، لأدونيس هذه المرة :

«رحنا مع الفلك، مجاديفنا
وعد من الله، وتحت المطر
والوحل، نحيا ويموت البشر...
رحنا مع الموج، وكان الفضاء
حبلا من الموتى، ربطنا به
أعمارنا، وكان بين السماء
وبيننا، نافذة للدعاء».[24]

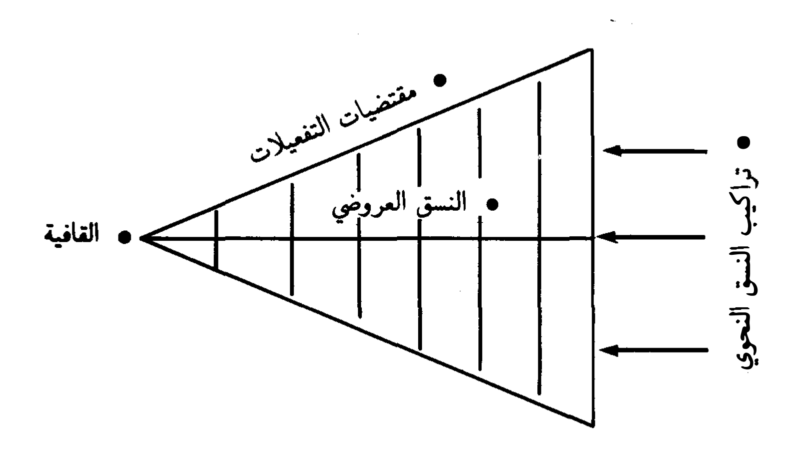
هذا المقطع ينتسب بدوره، مثل بيت أبي نواس، إلى بحر البسيط. التطابق بدوره غير قائم في هذه الأسطر بين النسق النحوي والنسق العروضي. إلا أن ما يلفت نظرنا بالدرجة

22) jamal Eddine Bencheikh : voir in : **Poétique arabe** – éd. Anthropos – Paris.– 1975 p. 152 – 155

23) jean Cohen : **Structure du langage poétique** – éd. Flammarion – Paris 1966 – p. 63

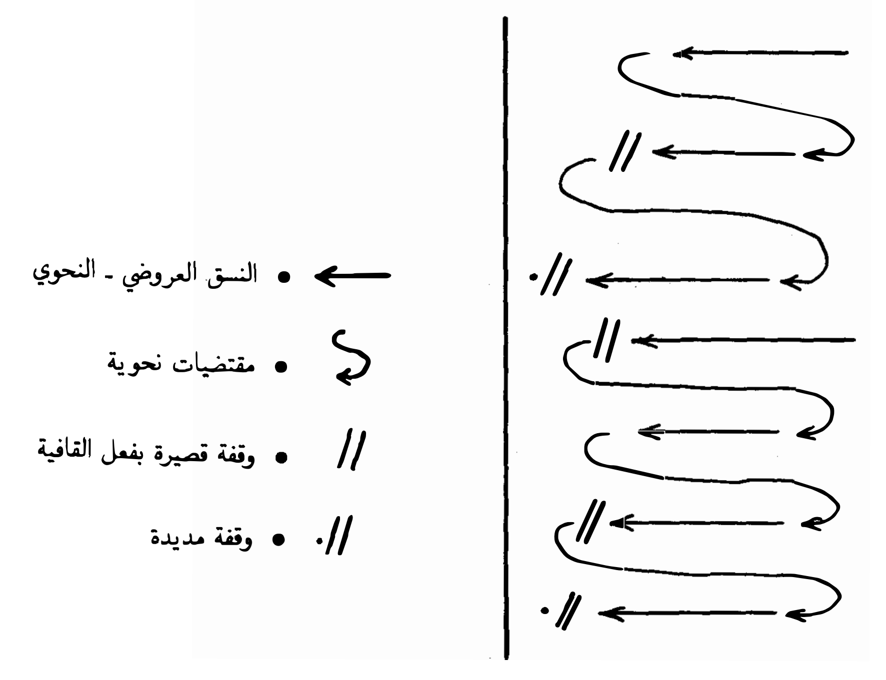
24) أدونيس : **شعر**، العدد 6، ص 7.

الأولى في هذه الأسطر أمر آخر، هو أن النسق النحوي هو الذي يوجه حركة الإيقاع، على خلاف البيت الشعري العمودي. لكي نبين الفارق بين الأمرين بصورة تبسيطية، نقول بأن النسق النحوي يتبع النسق العروضي وينبني وفقاً لمقتضياته في البيت العمودي، وهذا يأتي وفق الصورة التالية :



الأمر يتبدل مع القصيدة الجديدة : فهي، من جهة، تتبع حركة التفعيلات ومقتضياتها (كما في البيت العمودي)، ولكنها، من جهة ثانية، تتحرر أكثر من المقتضيات العروضية هذه. لنعد إلى قصيدة أدونيس الأخيرة. لا نستطيع أن نتوقف مطلقاً بعد مفردة «مجاديفنا»، وذلك لاعتبارين : المفردة هذه ليست قافية، من جهة، ومعناها غير مكتمل، من جهة ثانية. أي أن النسق النحوي هو الذي «يوجه» الإيقاع (إذا جاز القول). لا نستطيع بالمقابل أن نتوقف مطولاً بعد مفردة «المطر» : هي قافية وتشترط الوقفة، إلا أن معناها غير المكتمل يجبرنا على الانتقال إلى السطر الآخر لـ «ملاحقة» المعنى. وهذا ينطبق أيضاً على الأسطر الأربعة الأخيرة، حيث نجد أنفسنا «منقادين» بمقتضيات النحو، لا بمقتضيات التشكيلات العروضية.

يمكننا أن نعرف، إذن، الصورة التالية للمقطع الشعري الذي نقوم بدرسه :



نلاحظ أن الشكل الإيقاعي لا يمتلك صورة ثابتة، ولا متكررة، وهو «بنية مغلقة» إذن. لكل قصيدة جديدة، إذن، شكلها، أو تعرف نمطاً خاصاً من «الجمل» العروضية - الإيقاعية (اقتبسنا تعبير «الجملة الشعرية» لهذا الشكل الخاص من عز الدين إسماعيل). نتحقق من وجود هذا الشكل العروضي - الإيقاعي في عدد من القصائد، وفي المجلات الثلاث، لكننا لم نجد ضرورة في معرفة نسبة حضور هذا الشكل في القصائد المدروسة. إن وجود هذا الشكل لا يلغي وجود شكل آخر، مقتبس عن الشكل العمودي. لنقرأ هذا المقطع من قصيدة لبلند الحيدري :

- «عد مرة ثانية لدارنا... يا سيدي
عد أبيضاً كعارنا
ككذبة الصباح في تحية لجارنا
يا سيدي

عد مثلنا
فإننا نريد أن نعبد فيك ظلنا
شموخنا وذلنا».[25]

الشاعر يحافظ في هذا المقطع على التقابل، أو «التداخل»، المحكم بين النسق العروضي والنسق النحوي، حيث يوافق الشطر العروضي الشطر النحوي، والوقفة (النحوية والعروضية) لازمة في كل شطر.

III - الطريقة الإيقاعية

- اكتفينا في بداية هذا الفصل بتعريف سلبي لهذه الطريقة، يقوم على عدم اعتمادها للتفعيلات. ساعدنا هذا التعريف على إحصاء 78 قصيدة من أصل 270، أي 28,88 ٪ من مجموع القصائد المدروسة. إلا أن هذا التعريف لا يكفي طبعا للتعرف الدقيق والمقرب على مكونات هذه الطريقة.

- لنقرأ هذا المقطع :

«مصلوبا في هذا الليل تهب الريح من العالم، تعبر أصوات الأجيال لتدخل في جيلي إذ انظر في تأريخ الإنسان. هنا علمني الحب الصرخة في هذا العصر. هنا الموجة تهبط فوق صخور يغسلها زبد البحر. هنا علمني الحب الغربة».[26]

- إن قراءة عروضية لهذا المقطع تجعلنا نتبين أحيانا : مفعولات أو مفاعيل (من جوازات مفاعيل) أو مستعلن (من جوازات مستفعلن)، حتى أن هذه التفاعيل تكاد أن تأخذ شكلا واضحا مع جمل : هنا علمني الحب...، هنا الموجة تهبط... هنا علمني الحب الغربة... إلا أن هذه التفاعيل مرتبكة، لا نستطيع الاعتماد عليها، ولا نتبين نسقا واضحا لها.

لا علاقة، في واقع الأمر، لهذا المقطع بالمراجع العروضية. وما تهيأ لنا أنه تفاعيل ناتج بالأساس عن تكرار مطالع الجمل : (هنا علمني...) ليس إلا، بالإضافة إلى أننا قد نستخرج بعض التفاعيل من أي نص... نثري إذا ما طبقنا عليه التفاعيل، وجوازاتها بشكل خاص، ذلك أن النثر يتكون بدوره من متحركات وسواكن.

25) بلند الحيدري : **مواقف**، العدد 4، ص 73.
26) فاضل العزاوي : **مواقف**، العدد 11، ص 77.

لنتعرف على مثال آخر :

«في أي رب
تنهض أجسادنا
ضاق علينا الحديد
وضاق جلادنا.
باسم خراب سعيد
ييأس ميلادنا.
القلب يترك الشواطئ يلحق الاوز البري، وتحت
أهدابنا الانتظار.
نتحصن بأهدابنا ونمشي تحت سماء فسيحة من البغال
والمدافع، وغبار المقابر يمسك بأهدابنا، والأرض
كلها بلون أهدابنا، وأهدابنا مخيطة بالإبر»[27]

في السطر الأول نتبين تفعيلة «مستفعلن» متبوعة بسبب خفيف (مس)، إلا أن التفاعيل لا تلبث أن تنتظم بشكل متلاحق (وهي تفاعيل : مستفعلن، مع جوازاتها مستعلن ومتفعلن وفاعلن)، وتنتسب، بالتالي، إلى البحر البسيط، وذلك حتى السطر السادس، ففي الأسطر اللاحقة لا نجد أثراً لهذه التفاعيل أو لغيرها. لكننا نلاحظ في هذه الأسطر الأخيرة ظاهرة تكرارية (أي إيقاعية)، ولكن من نوع آخر، غير عروضي : مفردة «أهدابنا» تتكرر خمس مرات، وتكرار عدد من الأفعال تدل على حركة الانتقال : «يترك»، «يلحق»، «نمشي»...

يخصص أدونيس المقاطع العروضية للأغراض الغنائية في قصيدته، أي أنه لا يستعملها لذاتها بل لأداء وظيفة ما. وهو أمر لجأ إليه أدونيس في غير مرة في شعره، وظل اختباراً أدونيسيا، إذ لم نجد أثراً له في غير قصائد أدونيس في مادة القصائد. أهذا ما عناه أدونيس بحديثه عن الشكل الإيقاعي الكثير، أي المتعدد في كتابه «مقدمة للشعر العربي».[28]

III . 1 ـ قصيدة النثر

«شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضم بين دفاتها نثراً طبيعياً مثل أي نثر آخر، غير أنها تكتب على

27) أدونيس : **شعر** ـ العدد 7 و8، ص 15 ـ 16.

28) أدونيس : **«مقدمة للشعر العربي»** ـ دار العودة ـ بيروت 1973 ـ ص 108.

أغلفتها كلمة (شعر). ويفتح القارئ تلك الكتب متوهماً أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئاً وإنما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر. وسرعان ما يلاحظ أن الكتاب خلو من أي أثر للشعر، فليس فيه بيت ولا شطر، وإذا فلماذا كتبوا على الغلاف أنه شعر ؟».[29] كان يصعب على نازك الملائكة أن تستسيغ وجود مثل هذا النوع الشعري، فأدوات اقترابها من الشعر... عروضية فقط. كيف يمكن لها أن تقرب «شعرية» هذه المحاولات، وهي لم تقر أساساً إلا بشعرية القصائد القائمة على البحور الشعرية الثمانية فقط، أي «الصافية» منها. نجد لزاماً علينا أن نوضح عدداً من الأمور والأفكار، قبل الخوض في هذا الميدان الجديد :

القصيدة الجديدة، كواقعة تاريخية بعد الحرب العالمية الثانية، تحققت عربيا بعد التعرف على بعض النماذج الحرة في الشعر الغربي والتأثر بها. هذه واقعة أكد عليها أكثر من شاعر، ومنهم السياب بشكل خاص. أي أن «ثورة» الشعر العربي الحديث لم تكن «ثورة داخلية» صرفة. نازك الملائكة قامت بجهود قيمة لتأصيل هذه الممارسة الشعرية الجديدة في البنية العروضية، إلا أن جهودها هذه منافية، لا بل معاكسة، لانطلاقة حركة الشعر الحر نفسها. القصيدة الجديدة تجد أصولا عروضية «عربية» لها، إلا أنها تتسم أيضا بملمح «غربي»، تبعا لنشأتها والنوازع المتناقضة التي تحكمت بانطلاقتها. هناك محاولات عديدة في التجديد الشعري، سابقة على محاولات الملائكة والسياب والبياتي وغيرهم،[30] منها محاولات الشعراء المهجريين، أو «الشعر المرسل» مع الزهاوي ومحمد فريد أبو حديد وعلي أحمد باكثير وعبد الرحمن شكري، أو محاولات خليل مطران وأحمد زكي أبو شادي وإيليا أبو ماضي وإبراهيم ناجي وأبي القاسم الشابي وغيرهم. هذه التجديدات كانت تنطلق، بالدرجة الأولى، من نمط الموشحات الأندلسية، دون أن تتخطاها في غالب الأحيان، أي أنها ظلت تجديدات مقيدة.

القصيدة الجديدة تجد في هذه التجديدات المبكرة، منذ بدايات قرننا الحالي، أصولاً ومراجع لها، لكنها تنقطع عنها في آن معا. تجديد نازك الملائكة يأتي طبيعيا في تطوره انطلاقا من تجديدات المبكرين من الشعراء، أما تجديدات غيرها من الشعراء الحديثين فهي تنفصل عن هذه المراجع لإنتاج شكل جديد وعلاقات إيقاعية مغايرة، كما تبين لنا ذلك أعلاه.

29) نازك الملائكة : «قضايا الشعر المعاصر»... ـ ص 182.

30) أطروحة الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي، «التيارات والحركات في الشعر العربي المعاصر» (جامعة لندن)، تقصت بوادر هذا التجديد عند عدد من الشعراء قبل الملائكة وأقرانها.

لهذا فإن قصيدة النثر لم تكن، تاريخياً وإنتاجياً، منفصلة أبداً عن حركة الشعر الحر. فبداياتها ترقى بدورها إلى نهاية الأربعينات،[31] مثل حركة «الشعر الحر». كما أننا نجد شعراء عديدين يكتبونها منذ بداية الخمسينات، وفي مجلة «الآداب» تحديداً. إنهم شعراء من سوريا وفلسطين، لا من لبنان فقط : محمد الماغوط، جبرا إبراهيم جبرا، توفيق الصايغ، نقولا قربان، أنسي الحاج... قصيدة النثر ليست «غريبة» إلى هذه الدرجة عن «حركة الشعر الحر»، أما الكلام عن نسبها «الغربي» ـ وهو كلام صحيح ـ فهو يطالها مثلما يطال «قصيدة التفعيلة». موجات الاستنكار التي صاحبت ميلاد «قصيدة النثر» في البلدان العربية كانت... طبيعية : الناقد العربي لم يستنكر وجود «الرواية» أو «القصة القصيرة»، أو «المسرحية» منذ بدايات هذا القرن في البلدان العربية، رغم أنها أجناس أدبية... «غربية»، لكنه استنكر، بالمقابل، وجود «قصيدة النثر»، لأن هذه القصيدة تتعرض لقدس الأقداس الأدبي عند العرب، أي الشعر، بمفهوم جديد، مغاير له تماماً.

يدعو الشاعر أنسي الحاج في مقدمة ديوانه «لن» ـ وهي مقدمة «دفاعية» عن وجود «قصيدة النثر» ـ إلى «اختراع متواصل للغة تحيط به، ترافق جريه، تلتقط فكره الهائل التشوش والنظام معاً».[32] أي أنه يدعو إلى لغة يومية، حسية وعينية، بعيداً عن القوالب المسبقة التي تمنع، أو التي تقنن «تسرب» الحياة إلى القصيدة.

أنسي الحاج يبحث عن قصيدة تناسب «الجري»، أي الإيقاع الجديد المتسارع: لا الإيقاع العمودي، الإيقاع القديم والبطيء.

«في الطريق، أي طريق، واحدة منها عفواً، في الموت، في المخبإ
في القوافل المتقاطعة، في الرمز، في التجويف،
في رغبة المرور
في المفتولين بالسيف، والمرآة.
في الأغلفة
تحت الخلجان
مع
البيادق».[33]

31) راجع ديوان **«مريال»** للشاعر السوري أورخان ميسر، الذي نشر بعد موته في 1979، عن «منشورات اتحاد الكتاب العرب» بدمشق، الذي يكشف عن وجود قصائد نثرية ترقى إلى نهاية الأربعينات.

32) أنسي الحاج : **«لن»** ـ دار مجلة شعر ـ بيروت ـ 1961، ص 15.

33) مؤيد الراوي : **مواقف**، العدد 7، ص 142.

حرف الجر «في» يتكرر في هذا المقطع تسع مرات. هذه النسبة العالية توفر شكلاً تكرارياً، خاصة وأن المفردات التي تتبع «في» هي مجرورة بها، أي أنها تؤدي وظيفتها النحوية نفسها.

لنتوقف أمام مقطع آخر من هذه القصيدة :

«أن أفحص أشيائي فذلك المتعة الشخصية.

أن أعثر على نساء يغطينّ الرجال بالحركة فذلك أكوان من شموع اصطناعية.

أن ألغي رأيي وقراراتي فهذا اكتفاء بتسمير الرأس وسط الأندلس العظيم».

في هذا المقطع تتكرر «أن» ثلاثِ مرات، وكل مرة في بداية السطر، و«كذلك» مرتين. إلا أن ما يثير انتباهنا بالدرجة الأولى هو أن هذه الأسطر الثلاثة تنتج ثلاثة أشكال متشابهة من «التعاضد» النحوي، يمكن أن نرمز إليها بهذه الصورة المنطقية :

إن (...) ـــــ فذلك (...).

أليست هذه أشكال تكرارية، رغم أنها لا تتوسل التفعيلة، ولا القافية ؟ بلى، وهي تنتج إيقاعاً، ذا وقع أقل دون شك من وقع الإيقاع التفعيلي، إلا أنه يتسم بقدر من الإيقاعية، ولو أتت مبعثرة، أو غير منتظمة وجاهزة في وحدات بينة.

الشاعر فرانسوا باسيلي يجعل لقصيدته «الحزن»[34] مطلعا واحدا، «أكثر ما يحزنني»، ويتكرر في بداية كل مقطع. تكرار المطلع، أليس هو شكل تكراري بدوره ؟

طبعا، رغم أنه ينتج إيقاعا... فقيرا ومحدودا للغاية.

لنقرأ هذه المقاطع من قصيدة للشاعر السوري محمد الماغوط، أحد رواد هذه الطريقة :

«عندي غبار للقرى

رمد للأطفال

وحول للازقة

وحجارة لصنع التماثيل وقمع المظاهرات.

□

عندي آباء للتذمر

أمهات للحنين

أرصفة لبيع الزهور

وغابات لصنع السفن والقباقيب وصواري الأعلام.

34) فرانسوا باسيلي : **مواقف**، العدد 6، ص 77 ـ 78.

عندي ثلج للعصافير

وطريق للغابات

سعال للأزقة

ونوافذ عالية لمناداة الباعة، للاستغاثات».[35]

مفردة «عندي» تعلن بداية كل مقطع، وهي تنظم أيضا التركيب النحوي للجمل، الذي يمكن أن نرمز إليه بالصورة التالية :

عندي + اسم + اسم مجرور

+ اسم + اسم مجرور

+ اسم + اسم مجرور - 1 + اسم مجرور - 2

هذه الصورة النحوية تتكرر في المقاطع الثلاثة، وتولد بالتالي شكلا إيقاعيا... رتيبا بعض الشيء. وهو أمر مقصود لذاته، إذا عرفنا أن الشاعر «يقلد» بهذه الطريقة النداءات الخاصة للباعة المتجولين، وهو ما يرمز إليه في أحد الأسطر، حين يقول : «ونوافذ عالية لمناداة الباعة».

بات علينا أن نعتبر وأن نأخذ بالحساب أشكالاً إيقاعية تقوم على تكرار مفردات بعينها (كما أوضحنا ذلك أعلاه) أو جمل بكاملها، وهذا ما أشار إليه «فريق مو» للدراسات الألسنية : «يمكننا التوصل إلى استحداث الأثر الإيقاعي في القصيدة عبر تكرار وحدات أكثر كبراً» (من التقطيعات العروضية، أو من علاقة المتحركات بالسواكن).[36]

لنتوقف أمام قصيدة «بيت من حجر» لجبرا إبراهيم جبرا :

«في هذه البشرة التي تيبست

من الكؤوس والفؤوس ؟

أخطار... أسفار...

مكاتيب... أخبار...

عرافة لا تكذبي، ماذا ترين

في هذه الحفلة الغضينة،

هذه الأصابع الثخينة

35) محمد الماغوط : **مواقف**، العدد 2، ص 70.

36) Groupe Mu : Rhétorique de la poésie – Complexe – 1977 – p. 154

مآتم وأعراس...
سمراء تحبك، وشقراء
عبر البحار...
دنانير... إفلاس».[37]

إن إلقاء نظرة سريعة على هذه المقاطع قد يجعلنا نتوهم بأن هذه الأسطر... عروضية التركيب، بينما هي لا تتصل بهذه المراجع الإيقاعية. البناء نثري، ولكن وفق قافية في غالب الأحيان، بالإضافة إلى أن الجمل ذات تركيب متشابه وقياس واحد أحياناً، الأمر الذي يميز الشكل التكراري فيها.

إقتطعنا هذه المقاطع كلها، بغرض دراسة الطريقة الإيقاعية، دون أن يعني هنا أن كل مقطع يمثل إيقاعيا القصيدة كلها. وذلك أن السمة الأساسية التي تميز هذه الطريقة هي : التبعثر.

تقول جوليا كريستيفا عن الإيقاع في القصيدة الفرنسية الحديثة، إنه «بات ممكناً الآن أن نتصور وجود إيقاع ما، لا يتخذ فقط شكل النظم العروضي».[38] حكمها هذا يصلح أيضاً للكلام عن هذه القصائد العربية، إلا أن صياغة معالم هذا الشكل الإيقاعي المبتكر ليست بالمتيسرة أبداً. فوحدات هذا الشكل تتنوع من تكرار المفردة حتى تكرار الجملة، كما أن شكله متقطع، من جهة ثانية، ذلك أننا نقع على وحدات إيقاعية في هذه القصائد، ثم لا تلبث أن تغيب عنا. يحدد «فريق مو» للدراسات الألسنية الإيقاع بهذه الطريقة : «ينتسب الإيقاع، كشكل زمني، إلى النظام، أي إلى نظام من التقديرات والتوقعات، كذلك فأن التعرف على نظام إيقاعي يشترط التعرف على وحداته المتوقعة أو الظاهرة».[39] هذا الرأي يصوغ بدقة المشاكل التي نتبينها في هذه الطريقة. يصعب علينا عملياً أن نصوغ شكلاً لهذا الإيقاع، نتبينه في سائر مقاطع قصيدة بعينها، وفي سائر القصائد التي صنفناها في هذه الطريقة الإيقاعية.

وماذا عن «الإيقاع الداخلي» في قصيدة النثر، هذا الإيقاع الذي طالما أكد على وجوده مناصرو هذه القصيدة ؟ إذا كان المقصود بهذا الإشارة إلى نظام مستمر ومتواصل، ذي وحدات

37) جبرا إبراهيم جبرا : **شعر** - العدد 2، ص 43.
38) julia Kristeva : **La révolution du langage poétique** – Seuil – Paris – 1974 – p. 215
39) Op. cit : p. 154

بينة، فإن هذا الإيقاع غير موجود. فنحن نعثر في هذه القصيدة أو تلك على قدر من التتابع أو الصلة الإيقاعية بين حروف لينة، أو غيرها من السمات الصوتية، ولكن دون أن تؤلف أبدا سلسلة إيقاعية، ذات وقفات وانعطافات واضحة. كان من الطبيعي جدا أن تبتعد قصيدة النثر عن الإيقاع، حين اعتمدت، أحيانا، على القيود المنطقية التي تشترطها الكتابة النثرية، وهو ما لجأت إليه في الغالب. قصيدة النثر لم تزل حالة صعبة على الدرس. هذا ما نتوصل إليه في ختام دراستنا، لأن «الإضاءات» التي سلطناها على هذه القصيدة تبقى محدودة، على أهميتها. لا نصفنها في خانة النثر، أو اللاشعر، كما فعل غيرنا، بسرعة و... طمأنينة، لا تناسب النقد أبداً. هناك الدرس، وهناك التعامل الذوقي والانطباعي مع القصيدة. في الدرس، لم نتبين لهذه القصيدة نظاماً إيقاعياً، وهو مبعثر حينما عثرنا عليه. أما لجهة التعامل «الحسي» معها، فإننا نشعر إزاءها بارتعاشات إيقاعية، لا تصل بالطبع إلى أثر التشكيلات الوزنية علينا، لكنها ارتعاشات أكيدة لا نتوصل إليها مطلقاً مع مقطوعات «النثر الفني»، مهما كانت فنيتها عالية ! إن هذا التردد الذي نعرفه أمام هذه القصيدة ناتج عن طبيعتها بالذات، لا بالضرورة عن ضعف في منهج التحليل أو أدواته. قصيدة النثر لا تنفصل عن الشعر، لكنها تجاور، في الوقت نفسه، أنواعاً أخرى في الكتابة. ألا يكون هذا طموحها : وهو أن تبلبل الأنواع الأدبية ؟

القسم الثاني

المستوى النحوي

الفصل الأول

قصيدة المتكلم

كيف «نقيس» المعنى ؟ هل يمكن «قياسه» أساساً ؟ بأية أدوات ؟ ما هي وحداته ؟ هذه الأسئلة، مثل غيرها، تتكرر منذ قرون بعيدة في كتابات النقاد وعلماء اللغة، وفي العقود الأخيرة بشكل خاص، بعد أن توصلت الدراسات الصوتية إلى تفكيك السلسلة الكلامية إلى وحداتها الصوتية الصغرى.

- هناك محاولات جادة وعديدة لتأسيس علم المعنى، بلغت ذروتها في كتاب «علم المعنى البنيوي» لغريماس،[1] وفي اختبارات «فريق مو» للدراسات الألسنية.[1] إلا أن هذه المحاولات ـ على اجتهادها الفائق وبعض نتائجها الموفقة ـ لم تنتقل بدراسات المعنى إلى مكانة العلم الخالص والدقيق.

- إلا أن هذا لا يعني أننا ننطلق من فراغ، فهذه الدراسات توفر لنا عدداً من الهياكل والأجهزة والأدوات لتفكيك سلسلة المعنى ودراسات علاقاته التعبيرية. اقتبسنا من هذه المقترحات العديدة جهازاً للعمل، تمكنا بواسطته من رصد الوحدات وصياغة العلاقات في بنية تعبيرية، هي القصيدة العربية الجديدة.

لجهاز العمل المقترح قيمة أساسية، هي التي قادتنا في بحوثنا، وفي إعدادنا له، وهي أن تكون له طريقة برهانية، يعود إليها قارئ الدراسة، مثل واضعها، للفصل في أمور الخلاف أو التفاسير المتضاربة. إن القراءة «الانطباعية» (أو «التأثرية») قد تأتي بنصوص نقدية إبداعية مدهشة في كيفية تحسها لقصيدة ما، ولكن دون أن تقدم البرهان على ما تذهب إليه.

1) راجع : A. J. Greimas : **Sémantique structurale** Larousse – paris – 1966. –

– Groupe Mu : **Rhétorique de la poésie** – Complexe – Bruxelles – 1977.

إن الدراسات في علم المعنى لم تبلغ بعد مرحلة العلمية الدقيقة، لكنها تتسم بدرجة عالية من البرهانية.

I ـ المرحلة الأُولى من الوصف : الضمائر

ـ الباحث أميل بنفينيست يعود إلى الضمائر في العربية لكي يدرس طبيعتها وعلاقاتها في اللغات عموماً، ذلك أن بنية الضمائر في لغة الضاد «تلخص في العلاقات الثلاث التي تنشأها مجموع المواضع التي تحدد شكلاً للفعل، متسماً بمؤشر شخصي».[2] ما هي هذه العلاقات الثلاث ؟

الضمائر في العربية تحمل الأسماء التالية :(المتكلم) (المخاطب) (الغائب)، ولها شكلان : ضمائر متصلة أو ضمائر منفصلة، وهي تتصل بالفعل كما بالاسم. في هذه التعريفات الثلاثة يجد (بنفينيست) صياغة دقيقة للعلاقات التي تتبادلها الضمائر، خاصة بين ضميري المتكلم والمخاطب من جهة وضمير الغائب من جهة ثانية : فبين ضمير المتكلم وضمير المخاطب تقوم علاقات من «الترابط الشّخصاني» توحد بينهما (فهما حاضران بالنسبة للغائب)، وتفصلهما عن بعضهما البعض (بما أن المتكلم هو الذي يرسل الكلام، أما المخاطب فهو من يتوجه إليه الكلام).

ما يعنينا من هذا كله هو أن الضمائر تساعدنا في المقاربة الوصفية لمادة هذه القصائد، بما أنها تتصل اتصالاً عضوياً بتركيب الجملة، مع الاسم كما مع الفعل، ونظراً للعلاقات التي تقيمها بين أجزاء القول الشعري، وهي العلاقات التي يقوم عليها، جزئياً أو كلياً، المعنى الشعري.

I. 1 ـ القصيدة رقم 1

صبر

1 سأحتمل سأحتمل سأحتمل
2 إلى أن يموت الفجر
3 ويفنى المساء
4 ويزول في العدم
5 خيط الضياء

(2 Emile Benveniste : **Problèmes de linguistique générale – I,** Gallimard – paris – 1966 – p. 226.

6 كالأرض تدور على نفسها
7 وكالأرض ذرة في الفضاء
8 كالأرض تحمل الربيع والخريف
9 أحمل اليأس والرجاء
10 أريد ولا أريد
11 وأرفع قبضتي في وجه السماء
12 هباء... هباء
13 وقديما مات في الأرض إله».[3]

- إن كل قصيدة قول، أو مجموعة من الأقوال، وهناك إشارات أو دلائل فيها **تحيل إلى** أطراف القول، ومن بين هذه الدلائل تلعب الضمائر دوراً مميزاً. فالضمائر، أكانت **متصلة أم** منفصلة، مع الفعل أو مع الاسم، تضيء مادة القول، وتشير إلى علاقاته **«الشخصانية» (أو** تغيبها).

- في السطر الأول والتاسع والعاشر والحادي عشر نقف على أفعال تحيل إلى ضمير المتكلم، أما الأفعال الأخرى، في الأسطر الأخرى، فهي تحيل إلى ضمير الغائب المفرد، المذكر والمؤنث. كذلك فإن الضمير المتصل (ـ ي) يتصل في السطر الحادي عشر بالاسم «قبضة» ليشير إلى ضمير المتكلم.

- هناك مؤشرات عديدة تدل على «المتكلم»، أو ناطق القول الشعري.

- إنها قصيدة ـ قول مركزة على الناطق، بالتعارض مع قصيدة ـ قول مركزة على من يتوجه إليه القول (نلاحظ في هذه القصيدة غياب أية مؤشرات دالة على ضمير المخاطب، لا في الجنس، ولا في العدد).

- هذه القصيدة هي خطاب المتكلم، لطبيعة الضمائر فيها، والعلاقات التي تقيمها، ولوجود تراكيب نحوية خاصة في هذا المجال. لندرس الجملتين الموجودتين بين السطر الأول والسطر التاسع :

3) البرت أديب : **شعر**، العدد 1، ص 25.

•**الجملة الأولى**، التي تتضمن الأسطر الخمسة الأولى، تتألف من أربع جمل : من جملة فعلية أساسية (**جملة «سأحتمل»**)، التي تتكرر ثلاث مرات وفق الوظيفة نفسها، ومن ثلاث جمل ملحقة بها. يمكن أن نرمز إلى علاقات الجمل هذه بالصورة المنطقية التالية :

- يموت الفجر (الجملة الملحقة الأولى - ج.م.1).

سأحتمل إلى أن ← - يفنى المساء (ج.م.2).

- ويزول في العدم خيط الضياء (ج.م.3).

إن هذه الجمل الأربع فعلية، موصولة بحرف الجر «إلى» والأداة الناصبة «أن».

الجملة الفعلية الملحقة (ج.م.1،ج.م.2،ج.م.3) تتصل بالجملة الأساسية التي تشير إلى موضع القول. البناء النحوي، إذن، متصل بالجهة الناطقة.

•الجملة الثانية، التي تشتمل على السطر السادس والسابع والثامن والتاسع، تكرر الظاهرة النحوية نفسها، وهي أن أجزاء القول الشعري تنعقد حول الجملة الدالة على ضمير المتكلم :

1 - كالأرض تدور على نفسها.

2 - وكالأرض ذرة في الفضاء.

3 - كالأرض تحمل الربيع والخريف.

هذه الجمل الثلاث تتصل بالجملة الرابعة : «أحمل اليأس والرجاء»، بواسطة التشبيه، **المرموز** إليه بأداة «الكاف» في الجمل الثلاث.

إن هذه العلاقات النحوية التركيبية تجعل القصيدة مركزة على الجهة الناطقة. هناك مؤشرات أخرى، لها صلة بالقواعد أو بالمعنى، تساعدنا في التعرف على بنية هذه القصيدة، وهي المؤشرات التي تدل على زمن القول الشعري : زمن الأفعال ينتسب، حسب تصنيفات جاكوبسون، إلى الأنواع «التي تشترك أطراف القول في القول، والتي يمكن لها أن تميز الأطراف نفسها، أو علاقتها بقضية القول».[4] في قائمة الأفعال هذه يمكننا التمييز بين حضور الفعل المضارع في السطر الأول (مع حرف «السين» الدال على المستقبل)، وحضور الفعل المضارع المرفوع في الأسطر، التاسع والعاشر والحادي عشر، الذي يشير في سياق القول الشعري إلى زمن سابق على زمن القول نفسه.

(4) Roman Jakobson : **Essais de linguistique générale** – éd. Minuit – 1963 – Paris – p. 181.

I. 2 ـ القصيدة رقم 2

تصفية

1 «هرمت سبابتي بين السطور
2 غير أني قد تعلمت الطريقة
3 أن أربي كلماتي كالصقور
4 كالوحوش الجائعة
5 بين أدغال الحقيقة
6 طالما أهرقت عمري
7 عطراً فوق الرمال
8 قبلا فوق الصخور
9 طالما...
10 طالما أحرقت شعري كالبخور
11 في محاريب الخيال
12 ومقاصير الأحاجي
13 طالما علقت رفضي واحتجاجي
14 كالتميمة
15 حول أعناق التماثيل القديمة
16 حول أوراقي وأشواقي وناري وجنوني
17 وهتفت
18 من شبابيك ظنوني
19 بالجماهير : «تعالوا وأقرأوني»
20 وتكفنت بتيجاني ومت
21 غير أني اليوم قد زحزحت صخري
22 وبعثت
23 من رماد التجربة
24 ونهضت
25 من دخان الصفقة المغتربة

26 من حطام الزمن المـقوف بالحلم وأزهار الغبار
27 خارجاً من لوحة الرسام من أنقاض مرآتي الصغيرة
28 لابساً عريي وصوتي وشرارتي
29 صاهراً وجهي في نار المـسيرة
30 أنا أولد في جمر الطريق
31 في ملايين العيون الزاحفة
32 من كهوف الذل والحرمان والحيرة والإثم العتيق
33 من سراديب الحضارات العنيفة
34 في غابات الضياء
35 ها أنا أمنح للريح ردائي
36 ومظلاتي الأمنية
37 ها أنا أمنح للأرض سمائي
38 ونجومي الزائفة
39 وعلى إيقاع جرح الأرض والإنسان تنمو نبضاتي
40 وتهب العاصفة
41 من صراخ ساطع في كلماتي
42 وخطاي النازفة».[5]

هناك مؤشرات عديدة في هذه القصيدة تجعل منها قولاً بالأساس، مشيرة إلى القائل، إلى أعماله وحالاته، حتى إن الضمائر المنفصلة تظهر في الأسطر، الثلاثين والخامس والثلاثين والسابع والثلاثين، على خلاف القصيدة السابقة، وهي تشير كلها إلى ضمير المتكلم. هناك عدد كبير من الضمائر المتصلة تشير إلى ضمير المتكلم المفرد، في الأسطر : 1 (سبابتي)، 2 (اني)، 3 (كلماتي)، 6 (عمري)، 10 (شعري)، 13 (رفضي واحتجاجي)، 16 (جنوني، ناري، أشواقي، أوراقي)...، والقائمة لم تزل طويلة. غالبية الأفعال في هذه القصيدة تحيل إلى ضمير المتكلم المفرد : 2 (تعلمت)، 3 (أربي)، 6 (أهرقت)، 13 (علقت)، 16 (هتفت)...، كما أن القائمة لم تزل طويلة. هناك خمسة أفعال لا تنتسب إلى القائمة الأخيرة : 1 (هرمت)، 39 (تنمو)

5) كمال خيربك : **مواقف**، العدد 5، ص 95 ـ 96.

و 40 (تهب) التي تحيــل إلى ضير الغــائب المــؤنث المفرد، و «تعـــالــوا» و «اقرأوني» في السطر 19 اللتان تشيران إلى المخاطب.

هـذه القصيـدة قول شعري مركز بـدوره على النـاطق، لأن سـائر المؤشرات الـدالـة على الضمائر، تدل، لا بل تعين المتكلم : لا توجد أية مؤشرات أخرى دالة على أطراف القول.

إن البناء التركيبي لجمل هذه القصيدة ـ القول يحيل بـدوره إلى مواضع القول، وبصورة دائمة. هذا البناء بسيط، يقوم على توالي عدد من الجمل المستقلّة والمعطوفـة، وأسماء الفـاعل في هذه القصيدة تشير دائماً إلى المتكلم نفسه.

إن دراستنا الأولية للقصيدتين السابقتين جعلتـنـا نتعرف على عنـاصر أو وحـدات للعمل، مناسبة في عملية الوصف، وفي تصنيف القصائد بـالتـالي إلى فئـات، مقتـدين في ذلـك بمثل غريماس، الذي يؤكد : «إذا كان الوصف يتطلب تحويل مادة القصـائـد إلى قصـائـد محـدودة معنية بالدرس، فإنه من البديهي أيضاً أن يتم اختيار مادة القصائد تبعاً للقصـائـد التي نتوخى وصفها».[6]

I. 3 ـ عدة العمل

إن هذه الدراسة الأولية أتاحت لنا التعرف على «مؤشرات» دالة على القصيـدة كقول، لـه أطرافه وعلاقاته، وتطال هذه المؤشرات «مجموع الظروف التي يجرى فيها فعل القول».[7] كمـا تبين لنـا وجـود «خطـاب شعري مخصـوص بـالمتكلم» في هـاتين القصيـدتين. يبقى أن نتبين وجود مثل هذا الخطاب في غير قصيدة بغرض تأليف فئة من القصائد.

هاتان النتيجتان أوليتان، تساعداننا، في هـذا الطور من عمليـة التعرف «المعنوي» (نسبـة إلى المعنى) على مادة القصائد، كأداتين للعمل، نرصد بواسطتهمـا القصـائـد، بغرض تصنيفهـا، كاشفين بذلك قيمتها العلمية والعملية أيضـاً. ولكن مـاذا نعني بـ«الخطـاب الشعري المخصوص بالمتكلّم»؟ نريد من خلال هذه التّسمية أن نتعرف وأن نشير بالتـالي إلى قصـائـد، تحيل فيهـا الضمـائر «الشخصيـة» (أي الـدالـة على «الشخص»، بخـلاف الضمير «الغـائب» الـذي يشير، حسب تفسير بنفينيـــت الذي ارتضينـاه، إلى «غير الشخص») إلى متكلم فردي، يطرح نفسـه كـ«أنـا»، ولا تحيل «أناه» إلا له في هذه القصيدة. هكذا اشترطنا على أنفسنا، لتـأليف قـائمـة إحصـائيـة

6) A.J. Greimas : **Sémantique structurale...**, p. 145

7) Oswald Ducrot : in. **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage** – Seuil – paris – 1972 – p. 417.

لهذا الخطاب الشعري بالذات، عدم وجود «مؤشرات» نحوية دالة على غير ضمير المتكلم المفرد في القصائد المعنية بالإحصاء.

من أجل إعداد هذه القائمة، سنصنف في خانة واحدة سائر القصائد التي تحيل الضمائر «الشخصية» فيها إلى ضمير المتكلم المفرد. ولكن هل يمكن اعتبار وجود «الأنا» بدون «أنت» (المذكرة والمؤنثة) أو «أنتم» أو «أنتن» ؟ «إن وعي الذات لا يتحقق إلا بالتضاد. أنا لا أستعمل «الأنا» إلا لأنني أتوجه بالكلام إلى شخص مخاطب، أي إلى شخص أشير إليه بـ «أنت» في قولي هذا».[8] بهذه الطريقة يصوغ بنفينيست الطابع «الفرداني» للغة. م.باختين لم يتأخر بدوره، قبل بنفينيست، عن التأكيد، بأن «الأقوال، حتى الضافية منها، ورغم أنها تصدر عن ناطق وحيد (...)، هي أقوال «مونولوجية» بظاهرها الشكلي فقط، لابنيتها المعنوية (نسبة إلى المعنى) والأسلوبية، التي تشير إلى أنها أقوال تخاطبية».[9] إذا كان كل قول تخاطبياً في مضامينه، فأن هذا الطابع التخاطبي لا يتمظهر في أشكال نحوية، حسب باختين. مع إقرارنا بهذا التمييز، نحن لا نستطيع، بالمقابل، أن ننكر، ضمن إطار «الترابط الشخصاني»، وجود قصائد تحيل إلى ضمير المتكلم المفرد، وحده دون غيره. هل هذه القصائد موجودة في مادتنا ؟ سنضع، إذن، في خانة «الخطاب المونولوجي» كل قصيدة تحيل مؤشراتها النحوية إلى ضمير المتكلم المفرد :

القائمة 1 : الخطاب المونولوجي

المجلات	العدد	النسبة
الآداب	صفر	صفر
شعر	22	55 و 30 بالمئة
مواقف	15	70 و 14 بالمئة

8) Emile Benveniste : **problèmes de linguistique générale – I**, p. 260

9) راجع : T. Todorov, in. **Mikhail Bakhtine, le principe dialogique** – Seuil – paris – 1981 – p. 292.

I. 4 ـ التصنيف الثاني

لم نلحظ أثراً لأية قصيدة من «الآداب» في القائمة أعلاه. نكتفي بإيراد هذه النتيجة فقط، على أن نفسر هذا الغياب في فقرة لاحقة من فصلنا هذا. لندرس هذه القصيدة من المجلة المذكورة :

مولد

1 «عيني مفتّحة على الشرق الجديد
2 متفتحاً، كالبرعم النديان، كالأمل الوليد

□ □

3 عيني ترف، على جمال شق أسودة الظلام
4 وعلى جباه، كالطفولة، نابضات بالسلام
5 تحتل نفسي كالضياء،
6 فأسير جذلان الخطى، أحيا على دفء النداء

□ □

7 ولدت، على عيني الحقيقة، فانتشت نفسي الحزينة،
8 وهببت، منطلقاً، أصفق، بين أضواء المدينة،
9 وأحك أعداء الحياة،
10 أعداء تاريخي العظيم، وأمتي، والعاملين،
11 العاملين الكادحين،
12 السافحين دم البطولة، في سبيل الآخرين،
13 بل في سبيل القادمين
14 مع العصور، مع السنين

□ □

15 أطفالنا السعداء، في غدهم، يرددون المدينة
16 نفساً مجنحة، تصفق، في دجى نفسي الحزينة

□ □

17 عيني مفتحة، على ورد جديد،
18 وعلى رفيف، كالصلاة، يموج في الشرق الوليد...
19 فأمد كف الحب، تعطي، وياطيب العطاء
20 يا طيبه، كالخبز أبيض، كالورد،
21 وكصوت موسيقى تسيل مع الصباح
22 ومع الشروق، مع الضياء.
23 وأنا، وإخواني، ملايين العيون
24 نبكي، ونضحك، لا نزال
25 طرباً، إلى شمس الحقيقة، والسعادة والسلام
26 ولدت على عين الصباح
27 تنتاب نافذتي، وصدري، والجراح،
28 وتفتحت، كالبرعم النديان، في فجر الحياة...
29 وأنا، وإخواني، هنا، وهناك نضحك للحياة والسلام
30 ولدته معركة الحياة
31 **فشب يحتضن الحياة»**[10].

المقاطع الثلاثة الأولى من هذه القصيدة (1 ـ 13) تحيل إلى ضمير المتكلم المفرد : 1 (عيني)، 3 (عيني)، 5 (نفسي)، 7 (عيني ونفسي)، 10 (تاريخي وأمتي)؛ والأفعال كذلك : 6 (أسير وأحيا)، 8 (هببت وأصفق)، 9 (أصك). لكننا نلحظ في الطرين، الخامس عشر والسادس عشر، وجود «مؤشرات» دالة على ضمير المتكلم، مرة بالجمع مع «أطفالنا»، ومرة بالمفرد مع «نفسي». المقطع الخامس (17 ـ 22) مشابه بمؤشراته للمقاطع الثلاثة الأولى، والمقطع الأخير (23 ـ 31) مشابه بدوره للمقطع الرابع.

هناك مفردات في هذه القصيدة تدلنا على «هوية» المتكلم : «الأنا» المعبرة في هذا القول الشعري تتعرف على نفسها وتلتقي في «أنا» جماعية، لا تشير إليها فقط «المؤشرات» الشخصية في الجمع، التي لحظناها أعلاه، بل العديد من المفردات أيضاً، مثل : «إخواني»، «ملايين العيون» و«العاملين الكادحين». نقيم التمييز من الآن وصاعداً، ووفقاً لتفاسير

10) نصوح فاخوري : **الآداب**، السنة 1954، العدد 2، ص 19.

بنفينيست، بين «الضمير (الشخصي) المحض» (أي المفرد) و «الضمير (الشخصي) الموسع» (أي الجمع)، بدل التمييز بينهما وفقاً للعدد (11). هذه الإيضاحات الجديدة تتيح لنا صياغة قاعدة جديدة، من أجل تصنيف جديد. سنصنف في خانة «الخطاب المونولوجي الموسع» كل قصيدة تدل مؤشراتها النحوية إلى ضمير المتكلم في الجمع (وفي المفرد، في آن معاً).

القائمة 2 : الخطاب المونولوجي الموسّع

المجلات	العدد	النسبة
الآداب	26	08 و 27 بالمئة
شعر	صفر	صفر
مواقف	صفر	صفر

إن قراءة أولية لنتائج القائمتين الأخيرتين تتيح لنا ملاحظة ظاهرتين :
1 ـ غياب أي خطاب مونولوجي موسع في مجلتي «شعر» و «مواقف».
2 ـ غياب أي خطاب مونولوجي في مجلة «الآداب».

كيف يمكن لنا أن نفسر هذه النتيجة الإحصائية الأُولى ؟ هل تعني تطور «الأنا» في إبلاغ أقوالها الشعرية، من «أنا» غير قادرة على الإرسال إلا ضمن إطار «أنا» جماعية («الآداب»)، إلى «أنا» مرسلة ومعبرة كـ«أنا محضة»، أي بالانقطاع عن الجماعة («شعر» و مواقف») ؟ وكيف نفسر مثل هذا التطور ؟ الجواب على هذه الأسئلة وغيرها ممكن، دون شك، ولكن بعد دراسة السمات المميزة لهاتين الفئتين من القصائد.

آن الآوان، بعد عملية الوصف الأُولى هذه، أن نقترب بصورة معمقة أكثر من هذه القصائد، للكشف عن سماتها الدلالية، في مضامينها وفي الأشكال التي تتخذها هذه المضامين.

(11 Emile Benveniste : op. cit. p. 236

إن تعميق مقاربتنا (والتوصل بالتالي إلى نتائج مقنعة وقائمة على البرهان) يمكننا من إثبات صلاحية هذه الطريقة (التصنيف على أساس الضمائر) في فرز القصائد، في فرز قسم منها على الأقل.

II ـ المرحلة الثانية من الوصف : الخطاب الموسع

II. 1 ـ ماضي الجماعة

«مازلت أذكر ذلك اليوم الرهيب
وعويل أمي، والخدود الداميات...
والأعين المتقرحات من النحيب.
والباكيات الناعيات...
ونساء حارتنا يبعثرن الشعور...
واللاطمات على الصدور...
في بيتنا الخرب العتيق.
كانوا، جميعاً، ينحبون ويندبون
أخي «رفيق»[12].

المتكلم في هذه القصيدة يتذكر موت أخيه «رفيق»، المقتول مع عدد من الجيران (الجماعة المصغرة). لكننا قلما نعثر في هذا المقطع أو في غيره من القصيدة على مؤشرات تدلنا على ردود فعل أو مشاعر المتكلم الفردي إزاء هذا الحدث.

الذاكرة تربط خيط المضامين الناتجة عن حادثة معاشة من قبل جماعة. المضامين تشير أو توحي بحرب فلسطين (1948). كثير من القصائد يتوقف أمام هذه الواقعة التاريخية :

«الملجأ العشرون
ما زلنا بخير، والعيال
ـ والقمل والموتى ـ يخصون الأقارب بالسلام».
والذكريات الفجة الشوهاء تعبر، والخيام
والريح والغد والظلام
كوجوهنا غب الرحيل».[13]

12) حسن البياتي : **الآداب**، السنة 1954، العدد 8، ص 32.

13) عبد الوهاب البياتي : **الآداب**، السنة 1953، العدد 5، ص 11.

«الذكريات» لم تزل «فجة»، أي غير قديمة، تماماً مثل ذكريات «النكبة»، التي تعود إليها بدورها هذه القصيدة؛ كما يشير المتكلم فيها إلى الرسائل والبلاغات الشخصية التي كان يرسلها «اللاجئون» إلى عائلاتهم المتفرقة عبر موجات الأثير. في هذه القصيدة نشهد مأساة وطنية للجماعة. هناك قصائد عديدة تتوقف أمام «ضياع فلسطين»، عبر أحداث وذكريات جماعية :

الأرض لمن... الأرض لمن
من أشلاء الأجداد الأبطال زرعناها
ومن الدم والدمع المسعور سقيناها
الأرض لمن... الأرض لمن
للعين الزرقاء عصرنا قلب الأمة
ألتغمر أقدام الباغين مقابرنا
ونبيع على أنغام «الدولار» منازلنا».[14]

المتكلم لا يطرح سؤاله، «الأرض لمن» ـ كما يمكن لنا أن نعتقد ـ على «أنت» المخاطب، الغائب نحوياً، والحاضر معنوياً (نسبة إلى المعنى)، أي على «الباغين» الذين داسوا على مقابر قومه، بل هو يطرح السؤال على نفسه، على جماعته، لكي يؤكد حقه التاريخي، حق أجداده، في هذه الأرض (أرض فلسطين). إن هذا التخاطب «الداخلي» يستجيب إلى حاجة في التحريض الإيديولوجي : إن استعادة هذه الحكايا يساعد على صياغة ماضي الجماعة وذاكرتها المشتركة.

إن صياغة ذاكرة الجماعة هاجس تعبيري نلقاه في قصائد مختلفة، حيث يتم الكلام عن مرابع الطفولة، عن القرى والبيوت البعيدة، فيما... «السنون تمر».

«أتنسانا الحواكير التي ملأناها صياحاً
حين كنا نمثل فيها روايات اللصوص والأبطال،
وأشجار اللوز التي كانت تنحني طيعة
لنسلب ثمارها في غفلة عن أصحابها وكلابها».[15]

14) عصام عبد علي : **الآداب**، السنة 1954، العدد 9، ص 48.

15) جبرا إبراهيم جبرا : **الآداب**، السنة 1953، العدد 6، ص 1.

- هناك الحسرة على الماضي ولوعة الحنين والبكاء على الشواهد الدارسة منذ الوقوف على الأطلال مروراً بسقوط الأندلس حتى «ضياع فلسطين»؛ هذا هو الخط البياني لنوع من القصائد، أو بالأحرى لتقليد عربي في كتابة الشعر. إلا أن ما يلفت نظرنا في القصائد المدروسة هو النظرة «الأسطورية» (أي غير التاريخية)، و«الأخلاقية»، التي تعامل بها الشاعر مع هذا الحدث التاريخي : فحرب 1948 في فلسطين هي «نكبة»، ولا تذكر نتيجة الحرب إلا بصيغة «ضياع» فلسطين، أما العدو، أي الخصم، فهو «شرير»، «ذئب»... :

«حتى إذا أزف المآب
وتضافرت تلك السواعد، كالتحدي، كالفناء
ألفيتهم يتسللون، وهم إلى الثأر ظماء...
«الموت يرتقب القراصنة الذئاب،
الموت للطغيان، للسفاح، للباغي العنيد».[16]

II. 2 ـ الموارد الحكائية

إن استعادة ماضي الجماعة يعزز في هذه القصائد توظيف الموارد الحكائية، لأن الاستعادة هذه تعني غالباً قص الحكايات وتجميع نتف الوقائع المتطايرة.

1 «كانت جيوش الاحتلال
2 كالسيل تزحف للقتال...
3 كانت... وأسراب المدافع في الطريق
4 عجلاتها قد مثلت بأخي رفيق !!
5 تركته أشلاء مبعثرة يلوثها النجيع...
6 ومضت إلى سوح القتال...
7 عجلى وفوق ظهورها كانت جنود الاحتلال
8 في نظرة شزراء تهزء بالجموع».[17]

16) صالح العظمة : **الآداب**، السنة 1953، العدد 12، ص 37.
17) حسن البياتي : **الآداب**، السنة 1954، العدد 8، ص 32.

في هذا الجزء من هذه القصيدة، كما في قصائد أخرى عدنا إليها أعلاه، يتطرق الشاعر إلى حرب 1948 عبر مشاهد وحكايات. الجمل كلها في المثل الأخير تنقل إلينا أحداثاً وتحركات، يوحد بينها نسق زمني، ومشهد واحد :

• الجملة الأولى (1 و 2) تتحدث عن تقدم قوات الاحتلال المسلحة.

• الجملة الثانية (3 و 4) توضح لنا أن هذه القوات تسحق رفيق، أخ المتكلم في هذه القصيدة، أثناء تقدمها.

• الجملة الثالثة (5) تصف حالة الميت.

• الجملة الرابعة (6) : القوات المسلحة تتابع، من جديد، تقدمها.

• الجملة الخامسة (7 و 8) : جنود الاحتلال ينظرون شزراً إلى الجموع **الواقعة تحت** الاحتلال.

كل جملة تتحدّث عن عملٍ معين، وتخضع «لمبدإ السّببية، متقيدة بنسق زمني محدد».(18)

- إن إنتاج قصائد ذات نسيج حكائي يستجيب لحاجتين :

1 ـ هذه القصائد تستعيد حرب 1948 عبر حكايات عنها، حقيقية أو متخيلة : (المشهد الذي ينقله إلينا الشاعر في المثل الأخير ينتسب أكثر، على ما يبدو لنا، إلى المخيلة... السينمائية، منه إلى حكاية تاريخية منقولة). الواقع ليس معقداً أبداً فيها، وإنتاج المعنى يتحقق بالعودة إلى صور وأوضاع، مختارة، مقصودة لذاتها. انها لغة استحواذية تستقي مضامينها من المناخ الإيديولوجي، الذي يبسّط الصراع ويتعامل معه وفق تقسيمات أخلاقية أو عاطفية.

2 ـ المتكلم ـ الشاعر يخاطب نفسه وجماعته في هذه القصائد، بلغة تدعو إلى «الاطمئنان»... الإيديولوجي : مقاومة الاحتلال قوية، والانتصار حتمي. أي أن لهذه القصائد غائية أو منتهى إيديولوجياً بيّناً :

- «أنا لن نلين
وسنبقى رغم ذلك صامدين
نحن أقوى من نعيق الخائنين

(18) B. Tomachevoki : in. **Théorie de la littérature** (collectif) – traduit, présenté et réuni par T. Todorov – Seuil – 1966 – p. 267

نحن لن نفنى على مر السنين
دمنا يقسم... أنا لن نلين».[19]

«العودة» ماثلة في غالب القصائد، أكانت لشعراء من فلسطين أو من العراق أو من لبنان. وتنعقد هذه القصائد على خاتمة انتصارية، تعني انتصاراً على النفس قبل الانتصار على العدو : الانتصار يعني في أحيان عديدة التوصل إلى خيار المقاومة، أي الانتصار على الذل والمهانة والاحتلال وعدم الاستلام لها. القصيدة تعيد للنفس العربية بعضاً من ثقتها بنفسها، بعد أن تداعت هذه الثقة إثر حرب 1948 :

«الأرض تلك لنا... لنا حق مضاع
ولا بد يوماً أن تعود... تعود بالدم والصراع
والجدول السمح الندي، يفيض يمناً أو رخاء
عبر المزارع، والمروج الخضر، والوادي النضير
وحدائق الأطفال يغمرها العبير
لا بد يوماً أن تعود لمن رعاها، بالدماء !
فالأرض تلك لنا... لنا حق مضاع».[20]

II. 3 ـ علاقات تخاطبية

إن التأكيد المعلن في هذه القصائد عن الرغبة بالمقاومة و«العودة» يظهر الطابع «التخاطبي» لهذه الأقوال. فنحن نستطيع أن نقول، بعد م.باختين، ان «أكثر النصوص حميمية هي «تخاطبية» من سائر النواحي : تتخلل هذه النصوص تقديرات مستمع محتمل، أو جمهور مفترض من المستمعين، حتى في الحالات التي لا يبدو فيها حضور هؤلاء المستمعين ماثلاً بصورة واضحة في ذهن المتكلم».[21] أي أن المتكلم يخاطب مستمعاً (أو قارئاً) بصورة دائمة، شاء ذلك أم أبى. ذلك أن القصيدة قول شعري موجه لأحدهم بالضرورة، كما أن معناه لا ينتظم إلا بصلة مع مخاطِب (بفتح الطاء) ما. هذا ما نتبينه بصورة جلية للغاية في قصائد المدح قديماً، خاصة مع المتنبي، ولكن بصورة معكوسة. كان المتنبي يتوصل إلى طرح نفسه كـ «متكلم فردي» في قصيدته، بعد أن يكون قد خاطب الممدوح وخصه بأبيات عديدة منها،

19) سمير صنبر : **الآداب**، السنة 1954، العدد 1، ص 99.

20) صالح العظمة : **الآداب**، السنة 1953، العدد 8، ص 32.

21) Mikhail Bakhtine : voir T. Todrov, in. **Mikhail Bakhtine, le principe dialogique...** p. 294.

كما لو أنه لم يكن يستطيع إبراز نفسه، إلا بعد أن يكون قد أعطى الممدوح مكانته الاجتماعية الأُولى، والمحددة لمكانة الشاعر «التابعة» بفعل ظاهرة «التكسب». قصيدة المتنبي، أو غيره من شعراء المدح، كانت قصيدة... اجتماعية بهذا المعنى، أي أنها تستجيب لعلاقات اجتماعية خاصة، بين الشاعر ـ المادح والأمير ـ الممدوح.

القصيدة الجديدة تستجيب لحاجات اجتماعية، ولكن مغايرة وجديدة، تقوم بين الشاعر والجماعة، بينه وبين الوطن، أو بينه وبين «القضية». إن الإلحاح الإيديولوجي واضح في القصائد التي تعرضنا لها أعلاه، ويعزز هذا التخاطب. الشاعر لا يبسط أمام سامعه شؤونه وشجونه، بل يتحدث إليه عن قضايا عامة، مشتركة أساساً، محمَّلة بمراجع واحدة، يتعرف فيها على نفسه، الشاعر مثل أفراد الجماعة، وهي مراجع أكدت عليها وبلورتها «إيديولوجية الكفاح» (استقينا التعبير هذا من م.أركَون)، التي راجت في العالم العربي منذ الخمسينات. المتكلم الفردي يحمِّل هذه القصائد «حمولات» ومضامين إيديولوجية ذات وقع خاص على ذهن المستمع، إنه يطلق الصوت ويعرف صداه سلفاً. فالشاعر حين يقول في مقطع ذكرناه أعلاه : «الأرض لمن... الأرض لمن»، لا يطرح السؤال أبداً طلباً لجواب، وإذا طرحه فهو ينتظر جواباً.... متوقعاً عليه.

الشاعر لا يوظف صوته للأداء الجماعي فقط، بل يتماهى مع الجماعة أيضاً. فهو ليس «شخصاً محضاً» إذ جاز القول، مكتفياً بذاته، بل متصل دائماً بالجماعة : يتحدد بها، دون أن ينقطع عنها. هل يجدد الشاعر العربي الحديث بذلك تقليداً عربياً قديماً، جعل من الشاعر الناطق «الرسمي» باسم القبيلة، ومنه المتكلم الفردي باسم الجماعة ؟

III ـ المرحلة الثانية من الوصف : الخطاب المونولوجي

توصلنا في هذا الفصل إلى فرز فئتين من القصائد، مع قائمتين إحصائيتين : فئة تحيل الضمائر فيها إلى ضمير المتكلم الفردي، وإلى ضمير المتكلم الجمعي بالدرجة الأُولى (في «الآداب» وحدها)، وفئة أُخرى تحيل الضمائر فيها إلى ضمير المتكلّم الفرد فقط (في «شعر» و«مواقف» فقط). بقي علينا، بعد دراسة الفئة الأُولى من هذه القصائد، أن ندرس الفئة الثانية، التي صنفناها حسب التسمية التالية : الخطاب المونولوجي.

III. 1 ـ انبثاق «الأنا»

كنا قد تناولنا بالتحليل بغرض فرز هذه الفئة من القصائد، قصيدتين : «صبر» و «تصفية»، الأُولى من مجلة «شعر» والثانية من «مواقف». اكتفينا عندها بالإشارة إلى أن

مؤشرات الضمائر تحيل إلى ضمير المتكلم الفردي فقط. سنتابع دراسة هاتين القصيدتين وفق توجهات جديدة.

- إن قراءة مقربة أكثر لتكوينات قصيدة «صبر» تكشف لنا وجود «المقطوعات المعنوية»[22] التالية :

أ - تتألف المقطوعة المعنوية الأُولى من الأسطر الخمسة الأُولى. إن فعل «سأحتمل»، الذي يتكرر ثلاث مرات في مطلع هذه القصيدة، يعلمنا برغبة المتكلم، لا بل بإصراره على لصبر. إن هذه المقطوعة المعنوية تتألف من جملة أساسية، تتفرع منها أربع جمل ثانوية. تتصل ببعضها البعض بواسطة أداتي الجر والنصب (إلى أن). إن هاتين لأَداتين تعلنان في الجمل التابعة لها حدود توقيت زمني ما. يمكننا أن نتبين فصيلتين من المعاني :

1. إشارات زمنية	2. النهاية
«الفجر»، «المساء»، «الضياء»...	«يموت»، «يفنى» «يزول»، «العدم»...

التوقيت الزمني في هذه المقطوعة المعنوية مشار إليه بإشارات زمنية («الفجر»، «المساء»....)، ولكن في نهاياتها. إن البناء النحوي بسيط، كما اتضح لنا، ويناسب التعبير عن مضمون بسيط هو الآخر : المتكلم الفردي يعلن رغبته، لا بل إصراره على الصبر، حتى لو بلغ توقيت تحمله هذا نهايات الإشارات الزمنية نفسها.

ب - المقطوعة المعنوية الثانية (6 ـ 10) تدلنا على حالة المتكلم، وذلك بواسطة أدوات التشبيه. إن الأسطر، السادس والسابع والثامن، بعلاقات التشبيه القائمة فيما بينها، توفر لنا المعطيات التالية :

- «كالأَرض تدور على نفسها»، هي الطرف الثاني من التشبيه، فيما يغيب طرفها الأَول، لا بل هو مضمر : أنا. يقيم المتكلم مقارنة بين حالته وحالة الأرض الدائرة حول نفسها : حركة تكرارية، غير مجدية وعبثية.

22) أردنا من هذه العبارة أن نشير إلى مصطلح « lexie » العائد إلى رولان بارت، والذي يستعمله كأداة لتقطيع معنى النص بغرض دراسته.

ـ «كالأرض ذرة في الفضاء» تقترح علينا علاقة التشبيه نفسها، التي لحظناها في الفقرة أعلاه. هذه المقارنة تظهر لنا «عدم التناسب» بين المتناهي في الصغر والمتناهي في الكبر : بين الأرض (أو الذرة، أو المتكلم، الطرف المضر في هذه المقارنة) والكون. هناك عدم تناسب بين الطرفين، وهناك أيضاً علاقة من «الاحتواء» بينهما، بين «الحاوي» (الكون) و«المحتوى» (الأرض، الذرة، المتكلم).

ـ «كالأرض تحمل الربيع والخريف
أحمل اليأس والرجاء»،

التشبيه يستمر بين الأرض والمتكلم، مشيراً هذه المرة إلى «الازدواجية» المماثلة بين الطرفين، التي يمكن أن نرمز إليها بالصورة المنطقية التالية :

المتكلم		الأرض
اليأس ≠ الرجاء	≃	الخريف ≠ الربيع

ـ «أريد ولا أريد»، «الازدواجية» هذه تتأكد في السطر الأخير، لا بل يعلن المتكلم عنها بوضوح.

ج - المقطوعة المعنوية الثالثة (11 و 12) تؤدي في بناء هذه القصيدة دور «فاعل تحويلي»[23] : بعد أن تعرفنا في المقطوعة السابقة على حالة المتكلم، ينتقل المتكلم إلى الفعل، مميزاً باستعمال فعل «ارفع» الدال على الحركة، ويتخذ هذا الفعل شكل التحدي المعلن ضد السماء. لماذا السماء، وماذا تعني السماء ؟ أهي مقصودة كحد مكاني أو كمكان... ديني «مكون»، تبعا للأديان التوحيدية ؟

تتخذ هذه المقطوعة شكل بنية للعمل : العمل نفسه ونتيجته، تحدي السماء، من جهة، ولا جدوى ذلك، من جهة ثانية. المتكلم ينتقل في هذه المقطوعة إلى حالة جديدة، نتعرف عليها وعلى نتيجتها.

23) اقتبسنا هذا المصطلح من ج. كورتيس، الذي يحدده كعامل في النص «يوفر الانتقال من وصف حالة، إلى حالة أخرى، مغايرة».
Voir : **introduction à la sémiotique narrative et dixursive** – Hachette Université – paris – 1976 – p. 75

د ـ المقطوعة المعنوية الأخيرة تتألف من السطر الأخير. إنها جملة إخبارية، بسيطة : تخبرنا بموت الإله فيما مضى.

III. 1. أ ـ قراءة «منسجمة»

إن تقطيع القصيدة إلى مقطوعات معنوية جعلنا نتعرف على معطيات دالية على معنى القصيدة نفسها، ولكن دون أن توفر عملية تفكيك النص قراءة «منجمة» لهذه المعطيات والمضامين. إن المعطيات المعنوية التي لحظناها أعلاه يمكن لها أن تعزز هذه الوجهة أو تلك في قراءة المعنى، وأن تقودنا بالتالي إلى قراءة «كاملة» للقصيدة، آخذة بعين الاعتبار الصلات والعلاقات بين المقطوعات المعنوية كلها.

ـ يمكننا أن نتبين في هذه القصيدة ثلاث عمليات أو ثلاث مراحل :

1 ـ **المرحلة الأولى :** تعلن رغبة التحمل عند المتكلم في زمن مقبل.

2 ـ **المرحلة الثانية :** تتحدث عن حالات المتكلم.

3 ـ **المرحلة الثالثة :** تتحدث عن مبادرة المتكلم وفشلها.

إن سرد هذه المراحل يفيدنا في تبين «منطق زمني» يصل بينها.

يبدو لنا أن النسق الحكائي مقلوب في هذه القصيدة : المرحلة الثانية تشير إلى حالات المتكلم، التس تستند إليها بالتالي مبادرته في المرحلة الثالثة، أما المرحلة الأولى (الدالة، بخلاف المرحلتين السابقتين، إلى زمن مقبل) فهي تعلن رغبة المتكلم، أي حالته النفسية، بعد فشل مبادرته.

إن هذا النسق الحكائي المقلوب ينقل إلينا الفشل الذي يعاني منه المتكلم ـ فشله في تخطي أو تبديل حالته الشخصية : محتوى، مزدوج، متردد.

إن هذا الفشل قاس، خاص وان الإله (أي المنقذ) قد مات. المتكلم يعلن، إذن، قراره بالتحمل، بدل الخضوع أو الانقياد للنظامين، الكوني والديني.

إن دراسة هذه القصيدة تتيح لنا التعرف على ملمحين دلاليين، سنجدهما يتكرران في غير قصيدة من هذه الفئة الذات :

1 ـ المتكلم يبلِّغ في أقواله الشعرية هموماً ما ورائية، إيديولوجية أو وجودية، ناتجة عن وعي جديد بالنفس الإنسانية وقضاياها، ومؤدية إلى تأكيد الهوية الشخصية. في القصيدة التي

ـ درسناها أعلاه يعبر المتكلم ـ الشاعر عن رغبة في المقاومة أكثر منها عن رغبة في التحمل.

2 ـ لا يتطرق المتكلم لحياته الحميمية، اليومية أو العامة، بل لهواجسه وانشغالاته العامة. إن مضامين أقواله الشعرية تؤكد خاصة على رغبته في تحدي، أو في مقاومة، النظام الديني أو الكوني. تنبثق عن هذه القصائد «أنا» واضحة، مشغولة بقضايا الكون والوجود والكائنات بعد أن... «مات الإله».

III. 2 ـ الرسولية الثورية

في قصيدة «تصفية» التي كنا قد تعرضنا إليها بصورة أولية في مطلع هذا الفصل، يمكننا أن نلاحظ وجود هذه «الأنا» وتبلورها الأكيد كمتكلمة فردية. لنعد إلى هذه القَصيدة، يمكننا ان نتبين فيها ثلاث مقطوعات معنوية :

أ ـ المقطوعة المعنوية الأولى (1 ـ 5) تقدم لنا ثبتاً بحالة المتكلم (كاتب متمرس) والمغزى العميق للقصيدة (اعتماد الكتابة الثورية).

ب ـ يعلن المتكلم في المقطوعة المعنوية الثانية (6 ـ 20) عن سلسلة من الأفعال، التي قام بها، والتي تنتهي بموته : إنها أعمال كريمة ومتفانية في العطاء، (كما لو أنها كانت «مطراً فوق الرمال» و «قبلاً فوق الصخور»، حسب القصيدة)، وتؤدي حتى التضحية بالنفس. ونتبين في هذه المقطوعة أيضاً صورة الشاعر الوحيد المنعزل، الذي يأمل بأن تقرأ الجماهير يوماً قصائده، أي أنه ليس مقروءاً بعد.

ج ـ نشهد في المقطوعة المعنوية الأخيرة انبعاث الشاعر، من جهة، والأفعال الناتجة عن هذا الانبعاث، من جهة أخرى.

إن الانبعاث يشير، إذا ما رجعنا إلى أنظمة رمزية في التفسير، إلى نفي الذات وإلى تأكيد هوية جديدة لها، أو الحلم بها أو البحث عنها. في الأسطر، الحادي والعشرين والثاني والعشرين والثالث والعشرين، يضمّن المتكلم أقواله تضمينات، تشير إلى «زحزحة الصخر» (عن قبر المسيح) وإلى «رماد» الاحتراق (عند طائر «الفينيق»)، أي إلى موته هو نفسه وإلى انبعاثه من جديد، أي إلى نهوض «أناه» الجديدة. كيف يمكن لنا أن نفسر هذه الطريقة الرمزية ؟

المتكلم يتخلى عن «أنقاض مرآتي الصغيرة»، بعد أن يكون قد كسرها إذن، هذه المرآة ـ العلامة، الدالة على «الأنا». كما قد لاحظنا بالمقابل في المقطوعة المعنوية الثانية أن المتكلم

يقوم بأفعال عديدة غير مجدية، وأنه يعيش كشاعر حياة منعزلة، بعيدة عن الجماهير. الموت سيكون خاتمة... منطقية لهذه الحياة... غير الثورية. المتكلم لا يموت بل يتمرد على وضعه، كشاعر أمام... المرآة، أي الشاعر «النرجسي». إنه يثور على نرجسيته (ويشير إلى ذلك بكسر المرآة)، ويحيا من جديد «في ملايين العيون الزاحفة»، صاهراً وجهه «في نار المسيرة».

«الأنا»، إذن، ليست معتبرة، بعد رذل «النرجسية»، خارج الجماعة، الثورية تحديداً. إن «الرسولية الثورية» تلتقي، هنا، مع الأخلاق التقليدية، في أنها تمنع انبعاث «الفردانية». هذا الموقف لا يصدر عن «تواضع كاذب»، بل عن تصور جديد للقصيدة كما للشاعر في إطار الحداثة، الثورية تحديداً.

III. 3 ـ الصلات والانقطاع

إن دراستنا لقصائد من فئة «الخطاب المونولوجي الموسع» أو من فئة «الخطاب المونولوجي» أتاحت لنا التمييز بين موقفين مختلفين في الصلة التي يقيمها المتكلم مع الجماعة :

أ ـ المتكلم عضو في الجماعة، لا ينفصل عنها، بل يعبر عن قضاياها وإنشغالاتها العامة (قضية فلسطين خاصة)، كما اتضح لنا ذلك في فئة «الخطاب المونولوجي الموسع». انه يقترح على جماعته، كمتلقية لإرساله الشعري، موضوعات معروفة، مكرورة، ومبثوثة في الدعاية الإيديولوجية الرائجة.

هذه القصائد «تخاطب» الجماعة نفسها، ويتخذ هذا «التخاطب» طابعاً «تطمينيا» : المتكلم يرسل قصيدته كقول... متوقع، ومقبول سلفاً من المتلقى.

ب ـ المتكلم يطرح نفسه على مجال البحث والسؤال في الفئة الثانية من القصائد. إنه يقطع مع الجماعة ليجدد الصلة معها، أي أنه يقطع بالأحرى مع نفسه... «السابقة».

ـ كان النقاد العرب يسمون هذه الظاهرات بالذات حين اعتبروا بعض الشعراء العرب الحديثين مثل «الصوت الجماعي» لمجتمعهم أو لأمتهم، وهو صوت شعري لا يبلّغ رسالة معدة سابقاً بل «يقترح» عليهم توجهات وطموحات جديدة. عز الدين اسماعيل يتحدث عن «اللقاء الحقيقي بين الذات المتفردة والذات الجماعية، أو (...) بين الشاعر والجماهير».[24] وهذا ما ذهب إليه الناقد اللبناني حسين مروة حين أكد : «حتى صار من البديهيات، في عالمنا

24) عز الدين إسماعيل : **الشعر العربي المعاصر...** ـ ص 397.

الحاضر، أن الشاعر، كغيره من أهل الأدب والفن، معني بحمل رسالة تتجاوز حدود الإبداع الجمالي المحض، هي رسالة تغيير مفاهيم الحياة والمجتمع، والإسهام بطريقته الخاصة مع سائر الظاهرات الثقافية، من العلم والفكر والفلسفة، في بناء الجديد من المفاهيم والأفكار والعلاقات الإنسانية».[25]

- بين الشاعر ـ الناقل (في الخطاب المونولوجي الموسع) والشاعر ـ العرّاف، يبدو أن «الفردانية» لم تزل تشق طريقها بصعوبة في القصيدة العربية، قديماً و... حديثاً أيضاً.

III. 4 ـ القصيدة الذاتية

- يقيم غالي شكري التمييز بين «الشعر الذاتي الذي يصوغ تجربة خاصة بالشاعر، وبين الشعر الذي يجعل من القضية العامة قضيته الشخصية».[26] هذا التمييز يوافق الحدود الفاصلة بين نوعين من القصائد. النوع الشعري، الذي درسناه أعلاه، يناسب دون شك، التعريف الذي يقترحه الناقد المصري عن «الشعر الذي يجعل من القضية العامة قضيته الشخصية».

وماذا عن «الشعر الذاتي» ؟

«لذا لم أجد غير الانشغال في فحص أشيائي : فخذي، صدري المنسي، رائحة الأظافر وهي تبتدئ مع القواميس،

أن أفحص أشيائي فذلك المتعة الشخصية».[27]

المتكلم، لا يجد، إذن، «غير الانشغال في فحص أشيائي»، في فحص جسده وحياته اليومية، بعيداً، إذن عن أحداث التاريخ الكبرى، عن مشاهده العريضة ووجوهه المعروفة. إنه ينتقل بنا من اللوحة العريضة إلى اللقطة التفصيلية. الإشارات خفيفة، لكنها كافية لكي تنقلنا إلى العالم الحميمي واليومي لهذا المتكلم : صدره «منسي» (أي متروك ومهمل من قبل المرأة)، ولأظافره «رائحة» من طول الاشتغال مع «القواميس» (أي الانهماك اللغوي اليومي). إننا نتبين نتفاً من صورة مثقف وحيد، منسي، لا تسعفه اللغة «الوفيرة» ولا تحل محل «الجسد الغائب». هذه الصورة معروفة، متداولة، عن المثقف المديني البورجوازي الصغير (راجع «اللامنتمي» لكولن ويلسن)، في الغرفة الانفرادية، بين ضباب السجائر وغمام الأفكار الوجودية والعبثية. إلا أن الجدة في القصيدة ـ وهناك جدة أكيدة ـ هي أن المتكلم يجد «متعة شخصية» في هذا

25) حسين مروة : **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي** ـ مكتبة المعارف ـ بيروت ـ 1972 ـ ص 381.

26) غالي شكري : **شعرنا الحديث... إلى أين ؟** ـ طبعة ثانية ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ 1978، ص 187.

27) مؤيد الراوي : **مواقف**، العدد 7، ص 138.

كله، مثلما تشير القصيدة إلى ذلك بوضوح. هذه القصيدة تختلف، لا بل تنقطع عن تقليد شعري عربي، يربط بين «القصيدة الذاتية» والشكوى، بين الإبلاغ الحميمي والتظلم : قصيدة «الحمى» للمتنبي تكاد أن تكون نموذجاً لهذا التقليد، حيث يعدد الشاعر وفرة الهموم، التي تتدافع... متزاحمة إليه. كما لو أن المتكلم الفردي لا يقوى أبداً على الوقوف أمام الجماعة كصوت متكلم معبر عن حياته الشخصية، إلا إذا كان هذا التعبير يحكي... البعاد والحرمان. هذا ما نلقاه عموماً في القصيدة العربية القديمة حيث لا نعثر على قصائد فرحة، ساخرة، أو مغتطبة بلقاء الحب. إن أصواتاً مثل عمر ابن أبي ربيعة أو ابن الرومي أو أبي نواس تبقى أصواتاً مفردة ونادرة في تقليد شعري عربي، يغلب دائماً مقام «الأنا» الاجتماعية على «الأنا» الفردية.

«أن أفحص أشيائي فذلك المتعة الشخصية» : الشاعر مؤيد الراوي يقلب المعادلة الشعرية تماماً، ويجد متعة في التفرغ إلى شؤونه الخاصة. إلا أن «المتعة» هذه قلما نعثر عليها في قصائد أخرى :

«سمعت قرعاً على بابي
نسيت الحبل
خاطبني صوت فقلت : غير موجود،
وانزويت، أبحث عن لفافة تبغ
وبكيت، كأنني أنتظر امرأة
ولم تأت امرأة».[28]

أو لنقرأ هذا المقطع الآخر من قصيدة أُخرى لبلند الحيدري :

«شتوية أخرى وهذا أنا
وحدي
لا حب لا أحلام لا امرأة
عندي
وفي غد أموت من بردي
هنا... بجنب المدفأة».[29]

28) رفيق شرف : **مواقف**، العدد 7، ص 79.

29) بلند الحيدري : **شعر**، العدد 3، ص 43.

نلاحظ في هذين المقطعين أن الشاعرين يتحدثان عن الوحدة، الوحدة القاتلة في المقطع الأوّل، حيث يشير الحبل إلى حبال الانتحار في غرفة مغلقة؛ والوحدة اليائسة في المقطع الثاني حيث يفتقد المتكلم لأية حرارة، طبيعية وجسدية، ولأي أمل بالمستقبل نفسه.

يحكي لنا المتكلم في هذه القصائد حكايات العزلة الانفرادية، بعيداً عن المرأة، أو العائلة، في مدن قاهرة وقاسية :

«رجل يجلس فوق الأرض في برد أرارات، أنا
أنا ذاك الرجل
نائم فوق أرارات، ولم
يكتشف رسغ أبيه
وعظام الأخت، نائم».[30]

سركون بولص بارد هو الآخر ووحيد على قمة جبل أرارات. **هذه الصورة يشير إليها** غير شاعر : وحيد في قمة العزلة، وتعود إليها غير قصيدة.

الفصل الثاني

قصيدة التخاطب

توصلنا في الفصل السابق إلى تعيين فئة من القصائد، تشترك فيما بينها بأن الضمائر، المتصلة والمنفصلة، تحيل إلى ضمير المتكلم، الفردي أو الجماعي أو الفردي ـ الجماعي. أتاحت لنا دراسة هذه الفئة من القصائد التعرف على مشاكل معقدة، ومعالجتها بالتالي، مثل ظهور «الفردانية» والعلاقات بين «الأنا المحضة» و«الأنا الجماعية». إن الشاعر العربي الحديث كذات مرسلة، معنية بالتعبير عن حياتها الخاصة أو عن انشغالاتها العامة أو عن قضايا قومها، ينتج الشعر وفق اثنين من المقتضيات : تحرير نفسه، وتقوية «الاتحاد المقدس» لقومه في مختلف نضالاته.

I ـ الخطاب التخاطبي

لاحظنا في الفصل السابق أن الشاعر يرسل قوله الشعري كصيغة تخاطبية إلى متلقي محتمل أو ضمني، ولكن بصورة غير مباشرة : العلامات النحوية الدالة على المخاطب، المذكر أو المؤنث، في المفرد أو في الجمع، غير موجودة في هذه القصائد، غير أن المتكلم يحسب حسابا للمخاطب في قوله. أي أن المخاطب حاضر بصورة ما، مثل رقيب محتمل لحدود الكلام أو مثل مشارك في تعيين معنى الكلام. إن المتكلم يستحضر سلفا مخاطبا ما بمجرد أن يعين نفسه متكلما، طالما «أن كل إرسال هو، بصورة معلنة أو ضمنية، خطاب موجه يفترض وجود المخاطب».[1]

هذا عن التخاطب غير المباشر، فهل نجد في القسم المتبقي من القصائد نوعا من التخاطب المباشر ؟ هل يمكننا، وفق أدوات التصنيف والتعيين التي اعتمدناها في الفصل

1) Emile Benveniste : **problèmes de linguistique générale**, Gallimard, paris, 1974, p. 82

السابق، بلورة قواعد وأدوات أخرى ضمن إطار «الترابط الشخصاني»، لفرز مجموعة جديدة من القصائد، أي لنوع جديد في الخطاب الشعري العربي الحديث ؟ إن قراءة مادة القصائد، مرة أخرى، تتيح لنا التعرف على عدد من القصائد، تشير فيها «المؤشرات» النحوية والمعنوية إلى ضميري المتكلّم والمخاطب، أي أن المخاطب لا يظهر بصورة ضمنية، بل بصورة ظاهرية. هل يمكننا أن نجعل من هذا الاستنتاج (وجود مؤشرات نحوية ومعنوية دالة على ضمير المتكلم والمخاطب) قاعدة أولى في عملية الفرز ؟ لا، بالطبع، لأن هذه القاعدة (المفترضة) لا تعين بدقة مسألة الجنس أو العدد الخاصة بطرفي القول الشعري : فالعربية تقترح أشكالا مختلفة من «التخاطب»، ناتجة عن التعدد والتنوع اللذين تعرفهما الضمائر المتصلة والمنفصلة :

أنتما، أنت، أنت، أنتم، أنتن...

إذن، إن القاعدة المذكورة أعلاه لن تكون صالحة إذا لم نأخذ بعين الاعتبار سلفا «هوية» طرفي القول الشعري، وهوية المخاطب خصوصاً. إن تمريناً بسيطاً يكشف لنا تعقد وتعدد هذه العلاقات «التخاطبية» ويمكننا أن نعرف العلاقات التالية :

أنا ← أنتَ
أنا ← أنتِ
نحن ← أنتِ
نحن ← أنتن
...

لهذا، سنستبعد الانطلاق من فرضيات نظرية ـ منطقية لتأليف قاعدة للفرز المنهجي، معتمدين على طريقة استقرائية.

I . 1 ـ قصيدة للتحليل

إليك أغني

1 «بنفسي بكل شعوري وشعري
2 بكل زهوري وعطري
3 إليك، إلى مقلتيك

4 نسائم حبي، وخفقة قلبي
5 ترف عليك
6 وبهجة عمري لديك
7 سأبدع لحنا يذوب حنينا إليك
8 أصور قلبي بكل فنونه
9 بأحلى لحونه
10 وأسكب قلبي بين يديك

11 سأبدع دنيا حبيبة
12 سأبدع دنيا غريبة
13 ألوّن أزهارها
14 بلون شعوري وقلبي
15 وفتنة حبي
16 وأخلق فيها طيورا تغني هواي
17 وحلم صباي
18 ورقة هدبي.

19 وأخلق بي ألف أنثى تذوب عذوبهْ
20 وتنفع طيبه
21 تغنى دلالاً وسحراً
22 وتسكب خمرا
23 وأغمر نفسي بسر الهوى
24 وأبدع ما تشتهيه
25 وأمزج قلبي وروحي فيه

26 إليك، إلى مقلتيك
27 ولوعي بفني
28 إليك أغني، وأشدو إليك».[2]

2) عزيزة هارون : **شعر**، العدد الثاني، ص 36 ـ 38.

I . 1 ـ قواعد تصنيفية جديدة

لن نقوم بقراءة تفصيلية لهذه القصيدة : سننتبه فقط إلى بعض العلامات الشكلية المساعدة لنا في تأليف قواعد تصنيفية جديدة. إن عنوان هذه القصيدة يدل تماماً على العلاقة «التخاطبية» التي تنهض عليها، والتي تسم أيضا سائر الأقوال الشعرية : «إليك أغني». العلاقة واضحة بين الطرفين (تخاطبية). هوية الطرفين واضحة هي الأخرى (امرأة ورجل)، وموضوع التخاطب معلن هو الآخر (امرأة تخص رجلا بغنائها).

إن سائر المؤشرات النحوية الدالة على الضمائر «الشخصية» (أي فيما عدا ضمير الغائب) تعود إلى ضمير المتكلم الفردي وضمير المخاطب المذكر والفردي (لن نقوم بتعداد هذه المؤشرات فهي عديدة، كما أن إحصاءها لن يفيدنا بشيء على المستوى المنهجي). إن هوية طرفي القول الشعري (المرسل والمخاطب) معلنة، تشير إليها الضمائر ومفردات في سياق المعنى. «أنا» و«أنت» تحيل في القصيدة إلى شخصين «محضين»، ومن جنس مختلف. لا نجد أية صعوبة مطلقا في إحالة سائر المؤشرات النحوية الدالة على المخاطب في هذه القصيدة إلى «شخص محض»، إلى رجل تحديدا، لكننا نجد صعوبة في التعرف على هوية المتكلم، غير أن بعض المفردات الواردة في الأسطر الشعرية، 1، 2، 3، 4، 5 و6، تذلل علينا هذه الصعوبة إذ أن هذه المفردات، بالإضافة إلى صيغة «الأنثى» المعلنة بوضوح في السطر التاسع عشر، تشير إلى الهوية «النسائية» للمتكلمة.

إن هذه الملاحظات تتيح لنا صياغة القاعدتين التاليتين :

أ ـ خطاب «تخاطبي» قائم بين شخصين محضين (أنا / أنت)، مستبعدا، إذن، سائر المؤشرات التي تحيل، في حالة المتكلم، إلى الجمع، وفي حالة المخاطب، إلى المثنى والجمع.

ب ـ أما القاعدة الثانية فهي أن يكون الشخصان المحضان (أنا / أنت) من جنس مختلف، أي أن المخاطب يكون مؤنثا حين يكون المتكلم مذكرا، وبالعكس.

قرأنا مادة القصائد المتبقية للتحليل وفق هاتين القاعدتين، واستطعنا، بالتالي، فرز فئة جديدة من القصائد :

القائمة 1 ـ خطاب تسامي الميول

اسم المجلة	العدد	النسبة
الآداب	25	26,04 بالمئة
شعر	18	25 بالمئة
مواقف	3	2,94 بالمئة
المجموع	46	17,03 بالمئة

ما هي قيمة المعلومات الإحصائية الواردة في القائمة أعلاه ؟ إن الجواب على هذا السؤال يفترض أن هذه المجموعة من القصائد تؤلف نوعا شعريا خاصا، وذات مضامين مشتركة : إن وجود هذا النوع سيكون موضوعا لبرهنتنا في هذا الفصل، واخترنا له التسمية التالية : خطاب تسامي الميول.

I أ ـ الميول المتسامية

إن دراسة هذا النوع الشعري المفترض سيتخذ شكل العرض التالي : دراسة قصيدة «نموذجية»، ثم بلورة قواعد لتأكيد (أو دحض) الفرضية التي يقوم عليها بحثنا في هذا الفصل.

I. 2. أ ـ قصيدة للتحليل

فتور

1 «غَمام
2 غَمام جهام
3 تلبس وجه الحجر
4 وحر شديد الاوام
5 لهاث الضجر
6 تصاعد حقدا يغشي الغمام

7 غيوم تسد السماء
8 وخلف الغيوم عروس الفضاء
9 تبرج في خدرها
10 وفوق الحضيض
11 خمول بغيض
12 يدمدم في الأرض لحن العفاء
13 ويرسو على صدرها

□

14 فتور
15 فأهل الخدور
16 وأهل الوكور
17 كسالى... موات كأهل القبور
18 لزوجة هذا الهواء
19 تثير هذا الجفاء
20 متى يستفيق العبير ؟...

□

21 متى تعصف العاصفة ؟
22 فتجلو الغيوم
23 وتنطلق الكاسفه
24 ويسلس هب النسيم

□

25 وهذا الفتور
26 وما بيننا من جفاء
27 متى يستطير ؟
28 متى يا حبيبي يسح الغمام
29 فينضو السقام
30 وينصل عهد الصفاء ؟».[3]

3) سليم حيدر : **الآداب**، السنة 1953، العدد الثاني، ص 11.

يهمنا، قبل مباشرة التحليل التفصيلي، أن نثير، بصورة مسبقة، إلى أمرين :

□ الأمر الأول، هو أننا اخترنا هذه القصيدة، رغم أنها لا تعرف حضوراً قوياً للضمائر «الشخصية»، حيث لا نلحظ وجودها إلا في السطرين، السادس والعشرين والثامن والعشرين. فكيف أقدمنا على اختيارها إذن ؟ إن قراءة مضامين القصيدة... لاحقاً، ستكشف لنا بصورة جلية أنها قصيدة «تخاطبية» بين شخصين محضين من جنس مختلف.

□ الأمر الثاني، هو أن هذه القصيدة تتوزع طباعياً فوق الصفحة بصورة هندسية، وتحقق التقابل بين مقاطع شعرية متشابهة في بنائها الشكلي الخارجي. هذا البناء الهندسي المتقابل والمتشابه عنصر أساس في البناء الطباعي لهذه القصيدة؛ وفي البناء المضموني أيضاً، كما سيتضح لنا ذلك أدناه.

كيف يمكننا قياس المعنى، وهل يمكننا ضبط مضامين محددة في هذا المعنى ؟ إن عنوان القصيدة («فتور») يقودنا إلى أحد مداخل المعنى، ذلك أننا نتبين في هذه القصيدة مفردات تحيل بدورها مثل «فتور» إلى حالات نفسية : «جفاء»، «ضجر»، «خمول»، «حقد»، «بغيض» وإلى غيرها من المفردات، التي يمكن أن تؤلف طبقة دلالية بعنوان «حالات نفسية» (طبقة 1). يمكننا أيضاً، أن نسجل وجود طبقة أخرى (طبقة 2) بعنوان «مكان»، وتتضمن المفردات التالية : «تصاعد»، «فوق»، «الوكور»، «الخدور»، «يغشي»، «تسد»، «خلف»؛ وطبقة دلالية ثالثة (طبقة 3) بعنوان «عوامل مناخية» : «تعصف»، «هواء»، «حر»، «عاصفة»، «الصفاء»، «هب النسيم»، «غمام»، «جهام»، «يسلس»؛ وطبقة دلالية رابعة (طبقة 4) بعنوان «أفعال» : «تلبس»، «تبرج»، «يدمدم»، «تثير»، «يسيل»، «يرسو»، «ينضو»، «ينصل»...

إن قراءة القصيدة مثل جدول من المفردات تتيح تجميع مثل هذه الطبقات الدلالية،[4] غير أن عملية التجميع هذه لا تحسب حساباً لـ «سياق المعنى» نفسه، الذي يحدد المعنى ويضبطه، أي يختصر من احتمالاته. فإذا كانت كل مفردة تتألف من عدة سمات دلالية، فإن هذه السمات تتموضع في سياق، وتنسج علاقات، مبرزة سمات دلالية على حساب أخرى فيها. هناك المفردة القاموسية (وهو ما راعيناه في حسابنا أعلاه) وهناك المفردة السياقية (وهو ما سننتبه إليه الآن). إلى هذا، إن حسابنا القاموسي يطرح جانباً، أولاً يقيم التمييز في المعنى، بين الكلام المرسل والكلام المجاز، وهو أمر في صلب العملية الشعرية. إلى هذا أشار الباحث

4) «**الطبقة الدلالية**» تشير عندنا إلى ما ذهب إليه الباحث غريماس في دراساته حول بنية المعنى، والذي أسماه بـ : Catégories sémantiques وهو مصطلح يعني تأليف مجموعات من المفردات، تشترك كل مجموعة منها بخصائص دلالية.

غريماس حين نظر إلى السياق بوصفه «نظاماً من التوافقات أو من عدم التوافقات».[5] إذن، لم يعد يكفي إحصاء أو ضبط الطبقات الدلالية (كما في العملية السابقة)، بل، أيضاً، ضبط «السمات» الدلالية (وهو غرض العملية الآتية).

- إن الطبقة الدلالية (طبقة 3)، التي أسميناها «عوامل مناخية»، تتألف من مجموعتين دلاليتين، تشترك كل واحدة منهما بسمات دلالية أكثر انحصاراً وتعييناً : مجموعة «الطقس السيء»، وهي تضم المفردات التالية : «غيوم»، «غمام»، «جهام»، «تعصف»، «عاصفة»، «حر»...، ومجموعة «الطقس الجيد» : «يلس»، «هواء»، «هب النسيم»، «عبير»...
- إن المفردات التي ضبطناها في الطبقة الدلالية (طبقة 1)، والتي أسميناها «حالات نفسية»، تشترك فيما بينها بخصيصة أو بسمة دلالية واحدة، وهي : «سلبية» (عاطفية تحديداً).
- تشترك مفردات الطبقة الدلالية (طبقة 2)، المسماة «مكان»، بسمة دلالية واحدة، وهي أنها تشير إلى : «أمكنة محددة».
- أما المفردات : «لحن»، «متى»، «تثير»، «يدمدم»... فهي تشترك فيما بينها بالسمه الدلالية : «اتصال».

إن المضامين المستخرجة من المفردات تصبح أكثر دقة وانحصاراً بفضل العمليتين المتتابعتين، غير أن عملية الاستخراج، هذه، وفي الحالتين، تجاهلت وجود هذه المفردات في مبان سياقية، وفي أنساق قولية، مجازية أحياناً.

تتألف هذه القصيدة من ثلاثين سطراً شعرياً، ينتهي كل واحد منها بقافية، حيث تؤدي أحيانا أدوارا، تؤكد على التجاوب، كما بين القافيتين : «الفضاء» و«السماء»، أو على التنافر، كما بين القافيتين : «الجفاء» و«الصفاء».

ماذا عن الأبنية النحوية التي تندرج فيها هذه المفردات ؟ وزعنا هذه المفردات على لوائح وطبقات دلالية وفق طريقة قاموسية، أي تبعاً للمعاني الاصطلاحية للمفردات. ولكن ألا تخل الأبنية النحوية ـ بالعلاقات التركيبية التي تقوم عليها، وبالعملية المجازية نفسها التي يقوم عليها الشعر ـ بهذه المعاني، وتتعدل بالتالي الطبقات الدلالية التي توصلنا إلى بلورتها أعلاه ؟

هذا ما سنتثبت منه أدناه : سنجعل من كل سطر شعري وحدة، تقيم علاقة بين طرفين (أ ـ ب)، فإذا كانت العلاقة «منسجمة» مع القراءة الدلالية بطبقاتها المشار إليها أعلاه، فأننا

5) A.J. Greimas : **Sémantique structurale**, larousse, Paris, 1966, p. 52

سنشير إلى ذلك بعلامة (+)، أما إذا كانت العلاقة «غير منسجمة» فسنشير إليها بالعلامة (–). عند الانتهاء من عملية التثبت هذه (وبعد التوقف أمام العلامات السلبية) نطرح السؤال : هل نحن ملزمون بتصحيح أو تعديل أو تبديل القراءة الدلالية السابقة ؟

1 ـ أ. ب («غمام») : +

2 ـ أ. ب («غمام جهام») : +

2... 3 ـ أ («غمام... تلبس») : ـ، العلاقة مجازية، ذلك أن الشاعر يصف الغمام بحركة («تلبس»)، هي ليست لها، بل للإنسان الحي. ولكن هل ينقلب المعنى مع ذلك ؟ لا، أبدا، فـ «تلبس» تعني هنا، «تغطي»، ومعناها هذا «ينسجم» تماما مع القراءة الدلالية المقترحة.

2 ـ أ. ب ـ 3 ـ أ. ب («غمام»... «الحجر») : + (بعد أن تثبتنا من معنى «تلبس» وانسجامها الدلالي).

4 ـ أ. ب («وحر»... «الادام») : +

5 ـ أ. ب («لهاث الضجر») : – العلاقة مجازية، ذلك أن الشاعر يصف «الضجر»، وهو حالة نفسية، بصفة حركية، هي «لهاث»، لا تعود له. إلا أن هذه العلاقة تقيم نوعاً من التشابه بين : «حر» و«لهاث الضجر»، وهو تشابه محتمل في المعاني، ولا يبدل قراءتنا الدلالية...

لن نتابع عملية التثبت هذه، لأن المعاني الجديدة لبعض المضامين «تنسجم» دلالياً مع قراءتنا أعلاه، وهذا ما تحققنا منه في القصيدة كلها. ينتج هذا عن بناء نحوي بسيط، يتقدم فيه المعنى بصورة متتابعة، أي بصورة لا تجبرنا على قراءات استرجاعية لتصويب المعاني المقترحة. هذا ما نتبينه بوضوح شديد :

غمام ←

غمام ← جهام

تلبس ← وجه الحجر / ← ...

المعنى يتقدم بصورة متصلة، ونحن نتبعه دون تعرجات أو مسالك معقدة. المعنى يتركز في جملة، وهي تتركز بدورها في المفردات، لا في العلاقات المعقدة فيما بينها. المعنى يتألف من تجاور المفردات، لا من تشابك العلاقات الدلالية بينها : نحن نلاحظ في هذا المجال أن المفردات في هذا النص لا تشير غالباً إلى علاقات «تجزيئية» أو «تخصيصية»، فلا تتحدث عن غمامة بعينها بل عن الـ «غمام»، ولا عن حيز في السماء بل عن «السماء»، لا عن وكر بل عن «الوكور»...، وهو ما نتبينه في غلبة المفردات المسبوقة بأداة التعريف. من ناحية

ثانية نلاحظ أن البناء المجازي بسيط هو الآخر وأثره محدود : الاستعارة (أو غيرها) تبقى «موضعية»، إذا جاز القول، فلا تضطرنا إلى قراءات عديدة، تصحيحية للمعنى. إن هذا البناء البسيط نجده متحققا أيضا في التضادات بين الأفعال :

«تنطلق» ≠ «تسد»، «يغشي» ≠ «تجلو»، «تصاعد» ≠ «يرسو»، «تعصف» ≠ «يسلس»...

إن المعنى يتألف وفقا لنظام «أفقي» إذا جاز القول، أي غير «عمودي»، متداخل ومتراكب، لاعتبار أساسي في عملية البناء، وهو التقابل بين عالمين، عالم الإنسان وعالم الطبيعة : إن «غمام» و«حر» و«العاصفة» و«هب النسيم» وغيرها، التي تشير إلى عالم الطبيعة، تشير أيضاً إلى المناخ العاطفي، الفاتر (كما يدل أيضاً إلى ذلك عنوان القصيدة)، بين حبيبين. سبق لنا أن أدرجنا «متى» في اللائحة الدلالية المسماة «اتصال»، لأنها تحدث في الجملة أثراً اتصالياً مباشراً، بما أنها تثير سؤالاً، وتنتظر جوابه. إن هناك ثلاثة من خمسة مقاطع في هذه القصيدة تنتهي بدورها بجمل استفهامية، داعية بذلك إلى الاتصال. إن الاتصال بصيغته الاستفهامية يغير في القصيدة عن رغبة باللقاء بعد انقطاع، بعد الـ «فتور»، أي تمني «هب النسيم» بعد «حر شديد الاوام».

في هذا النص، كما في الشعر عموماً، الإنسان يحول الطبيعة، لا بل يجد تماثلاً بين حركته وحركتها، حيث تصبح الطبيعة استعارة كبرى عن الحياة الإنسانية : والشاعر لا يحول الطبيعة، إلا لأنه يحول ميوله أساساً، وفق عملية نفسية معروفة، تجعل الغرائز، والاندفاعات الجنية تتسامى، وتخف بالتالي شحنتها العدوانية، لصالح عواطف ملطفة ومنتقاة.

I. 2. ب - : عذابات الحب

«جنية ثائرة تزغرد، تزعق في عروقي، في دمي
تهزني، تدوخني، تخدر حواسي
بالفأس تنهال على مثلي العليا
...
وفي هروب الحلم أوشك أن أدنيها من فمي
... لا، هي الثمرة المحرمة».[6]

6) أدفيك شيبوب : **شعر**، العدد الثاني، ص 30 ـ 31.

في هذا النص لا تصوغ الذات المعبرة، وهي شاعرة، المخاوف والمخاطر المحدقة بأية علاقة عاطفية في مجتمع تقليدي وحسب، بل الرغبة المتديمة في قضم «الثمرة المحرمة» أيضاً. تعود الشاعرة إلى أسطورة حواء في الجنة للكشف عن العقدة العاطفية لدى امرأة سجينة في مجتمع محافظ. لكننا ننتبه في نهاية القصيدة إلى أن رغبتها في «الثمرة المحرمة» هي مجرد حلم، ليس إلا. إن هذه النهاية «الأخلاقية» لا تبدد المضامين الأخرى في القصيدة، وهي مضامين تعبر عن رغبات الشاعرة الدفينة، هذه الرغبات التي تنهال على مثلها العليا بالفأس. القصيدة تعبر عن الصراع بين النزوع الداخلي وقيم المجتمع التقليدية. في هذا النص، كما في النص السابق، «فتور»، الرغبة موجودة، لكنها غير متحققة أبداً. ففي مرة العلاقة «فاترة»، وفي المرة الثانية لا تنعقد إلا في الحلم. الشاعر سليم حيدر مثل الشاعرة أدفيك شيبوب، أو مثل نزار قباني في قصيدة «طوق الياسمين»[7] يتحدثون عن عذابات الحب، عن نقصانه وفقدانه. عدد من القصائد في مادة الدراسة يتحدث عن علاقات عاطفية، فاترة أو محطمة، منشودة ومطلوبة. في قصيدة «الأعداء»[8] تتحقق الذات المعبرة، بأسى وحرقة، من أنها أصبحت مع حبيبها السابق مثل «الأعداء». وفي «دوامة الغبار» تبكي وفاة حبيبها،[9] وفي «رسالة من سيدة حاقدة»[10] تحكي ترك الحبيب لها، وهو حالها أيضاً في قصيدة «شؤون صغيرة».[10] وفي «خصام» نتعرف على حكاية انفصال بين حبيبين...،[11] إلى غير ذلك من النصوص الشعرية، التي نتعرف فيها على نفوس إنسانية معذبة، متروكة، مذلولة، بعيدة عن نصفها الآخر : هي تحكي انفصالها عنه أو شوقها إليه أو رغبتها بقصة حب جديدة، دون أن نتبين فرحة الحب، أو بهجة اللقاء.

1. 2. ج ـ حب وتحرر

تعود النصوص المذكورة أعلاه إلى عدد محدود من الشعراء : نزار قباني، فدوى طوقان، نازك الملائكة. قليلون، إذن، من تطرقوا إلى موضوعات الحب والرغبة في ظل هيمنة «إيديولوجية الكفاح». نزار قباني يحتل مكانة خاصة في هذا السياق، إذ أنه خصص شعره

7) نزار قباني : **الآداب**، السنة 1953، العدد الأول، ص 18.
8) نازك الملائكة : **الآداب**، السنة 1953، العدد الأول، ص 24.
9) فدوى طوقان : **الآداب**، السنة 1953، العدد الثالث، ص 24.
10) نزار قباني : **الآداب**، السنة 1953، العدد السابع، ص 9.
شعر، العدد الثاني، ص 17 ـ 22.
11) نازك الملائكة : **شعر**، العدد الأول، ص 15 ـ 17.

لهذه الموضوعات منذ الأربعينيات، مواكباً الحياة الجديدة لامرأة عربية «مدينية» و«عصرية» :

«قدماك في الخف المقصب... جدولان من الحنين
والشلحة العنبية الحمراء... تختصر السنين
وقصدت دولاب الملابس... تقلعين... وترتدين
وطلبت أن اختار ماذا تلبسين... أفلي إذن ؟ أفلي أنا تتجملين ؟».[12]

امرأة الريف لا تعرف حيرة هذه السيدة في اختيارها لملابسها، وهي لا تقوى أساساً على استقبال أحدهم لكي يساعدها في اختيارها هذا. ولا تجد نفسها بالمقابل في هذه الصورة النسائية الأخرى، عند فدوى طوقان :

«هم يحسبون
لقاءنا محض صدفة
هل كان صدفة ؟
من قال ؟ من أين همو يعلمون ؟
أنت الذي يعلم
وأحمر الشفاه
والعطر والمرآة
وزينتي هي التي تعلم
لا همو».[13]

إنها امرأة جديدة، لا تلتقي بحبيبها «صدفة»، مثلما يتوهم البعض، بل استعدت لهذا اللقاء وتهيأت له، كأنثى، «عصرية» (أحمر الشفاه...)، وهي لا تشتكي أو تغني لوعتها، بل تعبر عن سرورها الخبيث، في أن الآخرين لا يدركون حكاية الحب التي تجمع بينهما. نتبين في هذه النصوص أوضاعاً اجتماعية، يتأكد فيها حضور المرأة كطرف في علاقة إنسانية : هي امرأة ذات ملامح بينة، وتصرفات وعادات مدينية، وتطلعات «تحررية».

«ويعود فارسها، يغني، تحت شرفتها : «حياتي، شهرزاد
كحياة باقي الناس كانت، كالفقاعة في الهواء

12) نزار قباني : **الآداب**، السنة 1953، العدد الأول، ص 18.
13) فدوى طوقان : **شعر**، العدد الثالث، ص 46.

حتى حملت معي السلاح
سلاح ثورتنا على الشرق القديم
وهدمت أسوار الحريم».[14]».

عبد الوهاب البياتي يقلب الأسطورة رأساً على عقب. شهرزاد لم تعد سجينة دورها التبعي الملحق بالرجل، بل باتت تشاركه حمل السلاح لإنجاز «الثورة»، لتهديم الشرق القديم. المرأة، إذن، باتت شريكة كاملة، ولم تعد وجهاً للتأمل أو مصدراً للغناء أو للتشكي، أي أنها لم تعد موضوعاً مخصوصاً لنوع شعري محدد، هذا النوع الذي وجد حدوده، ونهايته بالتالي، مع الشاعر نزار قباني.

إن التبدلات التي كانت تشهدها المجتمعات العربية بعد الحرب العالمية الثانية لم تكن تخلخل أدوات التعبير وحسب، بل موضوعاتها أيضاً. بتنا نتعرف على قصيدة ذات صلة منعقدة مع واقعها، بخلاف قصيدة أحمد شوقي وأقرانه، حيث نلاحظ، افتراقاً متزايداً بين البناء القالبي للقصيدة وموضوع تعبيرها. تكسر العمود الشعري وانعقدت قنوات الاتصال من جديد بين التعبير والمجتمع، بحيث بتنا نتعرف في هذه القصائد على وجوه كاتبيها، ووجوه من يتحدثون عنهم، أي هيئة العصر الذي يعايشونه، في قضاياه ومعضلاته وتطلعاته :

«تخيفني نظرتك النفاذه
تشق، كسكين، قلبي
فتضطرب النفس الجريح،
وأطيع...
أتعثر بشجاعتي ـ ألملِمُها ذرة ذرة
وكضمير يتلفح بأشلاء آثمة،
أرد شالي في كبرياء
لا تقي لفتة الغضب الشزراء
في عينيك».[15]

المرأة في هذه القصيدة لا تقوى، في نهاية المطاف، على تحمل «لفتة الغضب الشزراء» من صديقها، بعد أن رآها في ثياب غير محتشمة تماماً. هي ترد الشال على نحرها، لكنها تعبر

14) عبد الوهاب البياتي : **الآداب**، السنة 1953، العدد التاسع، ص 12.
15) أدفيك شيبوب : **شعر**، العدد الرابع، ص 25.

أيضاً عما تعرفه معه : هي لا تعيش قسوة ظرفها وتسكت، بل تعيشها وتتكلم عنها. الشاعر لم يعد «يتغزل»، أو يقول الشعر في المرأة، بل بات يتحدث عن علاقتهما، أي عن علاقات إنسانية معقدة وجديدة.

«نامي على زندي. أو دعيني ألقي برأسي على بحر كتفك. وسأشتم من نهدك رائحة حليب مبكر مخزون في شروش ثديك وخلف حلمة مثل أنفي».[16]

تبتعد القصيدة عن الشكوى واللوعة والفقدان لتتحدث عن علاقات حسية، بلغة حسية، هي الأخرى، بعيداً عن أقنعة الاستعارة وغيرها من الأدوات البلاغية. مثل هذه القصيدة نادرة، في جرأتها وحسيتها، لكنها تكشف حقل الحرية الجديد، الذي افتتحته القصيدة الحديثة لنفسها في هذا النوع الشعري. الحب أو الغزل لم يعد غرضاً شعرياً، محدد الملامح والأساليب، بل انعقدت مضامينه مع غيرها من المضامين. «حب» و«ثورة» يتبادلان الدلالات في غير قصيدة في مادتنا، خاصة وأن الشاعر كان يتعرض لبعض «الممنوعات» و«التحريمات» الاجتماعية، التي وجدها تقف أمامه في الطريق التحرري الذي اختطه لنفسه. إن الحب، في بعض القصائد، لم يعد علاقة عاطفية وحسب، بل اجتماعية أيضاً، تطال الظرف الاجتماعي العام برمته؛ ولم يعد الحب أيضا رغبة أو شوقا مجردين، عقليين، بل تعبير عن علاقة معاشة. قلما تفرح هذه القصيدة في حبها، رغم تجدده، إلا أن حزنها جديد بدوره : هو حزن غير ناتج، كما في الغزل العربي التقليدي، من هجر المحبوب أو قول الوشاة والعذال، بل هو حزن «ناضج»، إذا جاز القول، يحكي تعقد الظرف الإنساني الجديد.

I. 3 ـ خطابات تخاطبية أخرى

كان يمكننا أن نضيف إلى القائمة الإحصائية أعلاه (القائمة 1 : خطاب تسامي الميول) قصائد أخرى، تلتقي مع هذه القائمة في أنها «تخاطبية» مثلها، إلا أن «تخاطبية» هذه القصائد الجديدة مختلفة عن المضامين التي لحظناها أعلاه. هي تخاطبية متفرقة، إذا جاز القول، لأنها لا تؤسس لنوع محددة ومخصوص من التخاطب، العاطفي تحديداً. لهذا اخترنا أن نشير فقط، وعلى حدة، إلى هذه النماذج المتفرقة :

هناك عدد من القصائد يقوم على «تخاطبية» بين «متكلم محض» و«مخاطب محض» ولكن من الجنس نفسه، بين متكلم محض مذكر، هو الشاعر نفسه، ومخاطب محض مذكر، هو

16) أنسي الحاج : **شعر**، العدد الخامس، ص 25.

الشهيد مثلا. أو تقوم هذه «التخاطبية» بين متكلم مفرد ومخاطب جمعي، مثل الأصدقاء أو الأهل، أو بين «أنا» شخصية ومخاطب يمثل فكرة عامة مثل الوطن...[17] أي أننا، إذن، نعثر على قصائد لا تناسب أبداً، لا في مضامينها ولا في مؤشراتها الشكلية الدالة إلى الضمائر أحياناً، القواعد التصنيفية التي فرزنا على أساسها عدداً من القصائد أعلاه، لهذا اخترنا أن نصنف هذه القصائد التخاطبية المتفرقة في قائمة خاصة بها :

القائمة 2 ـ خطابات تخاطبية متفرقة

اسم المجلة	العدد	النسبة
الآداب	17	17,70 بالمئة
شعر	5	6,94 بالمئة
مواقف	6	5,88 بالمئة
المجموع	28	10,37 بالمئة

يصعب علينا أن نجد بين هذه القصائد المفروزة قواعد مضمونية جامعة، لأنها تلبي حاجات حوارية متعددة بتدر ما هي مختلفة : في قصيدة يحض المتكلم جماعته على العصيان، وفي أخرى يتوجه المتكلم (السجين) إلى سجّانه، إلى غير ذلك من الحالات والأوضاع.

17) راجع : **الآداب** : عدنان الراوي، السنة 1953 العدد الخامس، ص 20، صلاح عبد الصبور، السنة 1953، العدد العاشر، ص 22، سمير صنبر، السنة 1953، العدد الثاني عشر، ص 48، خليل حاوي : **شعر**، العدد الثاني، ص 6 ـ 7، شوقي أبو شقرا : **شعر**، العدد السادس، ص 28 ـ 29. بلند الحيدري : **مواقف**، العدد الرابع، ص 73 ـ 75.

الفصل الثالث

القصيدة القصصية

كنا قد لحظنا في الفصل الأول من القسم الأول، عند دراسة «العلامات الخارجية» للشعرية، وجود حواش تفسيرية، توجه سلفا مضامين القصيدة، ولكن دون أن نقيم البرهان على ذلك بصورة تفصيلية. إن هذه الحواشي تتضمن معلومات، وتسهل عملية الشرح، هل يمكن لها أن تعيننا كمدخل للتعرف على مضامين القصيدة ؟ إذا أتى الجواب إيجابياً نكون قد برهنا بصورة مقنعة على صحة ما ذهبنا إليه من استنتاجات وتأكيدات في الفصل الأول من القسم الأول.

I - العلامات الخارجية

تحفل قصائد عديدة في مجلة «الآداب» بحواش شرحية. هي حاشية للأهداء، أو حاشية تشرح مناسبة القصيدة، أي سياقها الزمني أو الحدثي. الشاعر عصام عبد علي يؤكد في عنوان فرعي، إلى جانب العنوان الأساسي لقصيدته «الفرقة الفدائية الأولى» ،[1] أن «في الوطن العربي معاقل كثيرة للاستعمار، وآلاف الفدائيين يستعدون لدك الحصون على رؤوس أصحابها». إن هذه الحاشية تحدد ظرفاً تاريخياً معيناً في الخمسينات، وتشير إلى أحداث معينة في مقاومة الاستعمار، أو ضد الاستيطان الصهيوني. إنها معلومات غير «محايدة» أو «موضوعية» تماماً في صياغتها، خاصة وأنها «تأمل» ما تكتبه أكثر مما ترصده : هي كانت تأمل (أو تشجع على) وجود «آلاف الفدائيين»، أكثر مما كانت تحصيها، (خاصة وأنها لم تكن موجودة بهذه النسبة العالية في تلك الفترة).

1) عصام عبد علي : **الآداب**، السنة 1954، العدد التاسع، ص 48.

قصائد أخرى تعين بصورة دقيقة السياق (أو الدافع) الخارجي الذي أدى إلى إنتاجها. علي الحلي يضيف إلى عنوان القصيدة «الطوفان»[2] الحاشية التالية : «كانت الأكواخ الغرقى تئن في أعماق دجلة الكاسح. ومن بعيد تطل القصور في خيلاء المتكبر». المعلومات التي تتضمنها هذه الحاشية تنطلق من حادثة معينة (الفيضان في بغداد في أوائل العام 1953)، لكنها مصاغة بطريقة موجهة، «نضالية»، إذا جاز القول. قصائد أخرى تنطلق من أحداث معينة، بوصفها ذريعة لإنتاج هذه القصائد أو تبريرا لها. قصيدة «في القدس... عند المقبرة» تتضمن الحاشية التالية : «في رأس كل سنة يسمح للعرب المقيمين تحت حكم اليهود أن يزوروا القدس ويقابلوا الآتين من الأقطار العربية ليلة واحدة فقط، ثم يعود كل واحد منهم من حيث أتى».[3]

هناك نوع آخر من الحواشي، لا ينطلق من أحداث أكيدة، زمنية وتاريخية، بل من وقائع مختلفة. الشاعر فالح العسكري يعتني بأن يشرح لنا السياق الخارجي الذي تندرج فيه قصيدته : «راح طفل زنجي يستصرخ أمه، أكلت الغيلان البيض أباه».[4] الشاعر يوجه سلفاً قراءة القصيدة، موضحاً لإطارها «القصصي». هذا ما نتأكد منه في عدد آخر من القصائد. ما يعنينا في هذا كله هو أن الشاعر يوفر سلفاً مؤشرات لتفكيك مضامين القصيدة، وأن قصيدته معقودة أطرافها في أحداث ووضعيات محددة، هي وقائع صحيحة أو مختلقة. نازك الملائكة لا تستعيد في قصيدة «شجرة القمر» حادثة أو وضعية قصصية ما، بل حكاية، حين تؤكد في حاشية تابعة لهذه القصيدة : «الخطوط الأساسية في القصة التي تصورها هذه القصيدة مقتبسة عن أصل إنكليزي ضاع في ذاكرتي منذ سنين. على أن القصيدة ليست ترجمة عن أي شيء، وكل ما فيها من تفاصيل ومشاهد ورموز لي أنا ولا وجود له في الأصل».[5]

إن سائر هذه الحواشي، وغيرها أيضا، موجودة في مجلة «الآداب»، ذلك أنها تكاد أن تكون معدومة في مجلة «مواقف» (أدونيس، فيها، يهدي قصيدته «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» إلى الزعيم الراحل جمال عبد الناصر، وهو المثل الوحيد)، ومحدودة جداً في مجلة «شعر» : سعدي يوسف يشرح في قصيدته «حكاية»، ضمن حاشية، الحادثة الواقعية التي تستند

2) علي الحلي : **الآداب**، السنة 1954، العدد الخامس، ص 65.

3) سمير صنبر : **الآداب**، السنة 1954، العدد الأول، ص 99.

4) فالح العسكري : **الآداب**، السنة 1953، العدد السادس، ص 36.

5) نازك الملائكة : **الآداب**، السنة 1953، العدد الخامس، ص 10 ـ 12.

إليها : «فلاح شيخ في «بلد سلامة» بالعراق يسقط عن نخلة ويموت».[6] أدونيس يلجأ إلى شرح بعض الرموز الأسطورية (فينيق، تموز...) الواردة في قصيدته «البعث والرماد»...[7]

II - اقتراح عمل : القصيدة - الحكاية

ما هي العلاقة (أو العلاقات) الناشئة بين هذه الحواشي ومضامين القصائد المتعلقة بها ؟ لنستعد قصيدة «تساؤل» التي أشرنا إليها أعلاه، حاشيتها تؤكد : «راح طفل زنجي يستصرخ أمه، أكلت الغيلان البيض أباه»، ماذا يقول مطلعها الشعري ؟ «أماه لماذا ولدتني بهذا اللون اللعين ؟

«بهذا اللّون الزّفتي اللعين ؟
اللون الذي ترصف منه شوارع المدينة ؟
لقد هشمت قارورة أحلامي البيضاء يا أماه !
لماذا ابتلعت حبة سوداء يا أماه !».

لا نحتاج إلى قراءة تفصيلية، برهانية، ودقيقة لكي نجد اتصالاً بين الحاشية ومضامين القصيدة. يكفي أن نلاحظ صيغة النداء في السطر الأول ومعنى «الاستصراخ» الذي تؤكد عليه الحاشية. منذ السطر الأول أيضاً يتضح لنا أن الطفل زنجي...، إلى غير ذلك من مواقع الاتصال بين السياق الخارجي ومضامين القصيدة.

هذا ما نلاحظه أيضاً في قصيدة «في القدس... عند المقبرة»، المشار إليها أعلاه، (والتي تحيل إلى اللقاء السنوي، لليلة واحدة، بين العائلات الفلسطينية المتمزقة بفعل الاستيطان الصهيوني في فلسطين)، حيث تؤكد :

«وتلاقوا في بقايا المقبرة
في ظلال الشوك والصخر القديم
وتلاقت ذكريات النازحين
تتوارى
خلف آهات الحنين

6) سعدي يوسف : **شعر**، العدد الأول، ص 5.
7) أدونيس : **شعر**، العدد الثالث، ص 20.

وصراخ النادبين
وظلال الشوك والحائط والسور الحطيم
وسواد الليل عبر المقبرة
والعويل المر والشدو الحزين...».

الصلات قائمة أيضاً في هذه القصيدة، وفي غيرها من القصائد التي ذكرناها أعلاه، بين مضامينها وحواشيها، فما هي القيمة المنهجية لهذه «العلاقات الخارجية» ؟

لا تتأخر نازك الملائكة عن إيضاح أن «الخطوط الأساسية في القصة التي تصورها هذه القصيدة مقتبسة عن أصل إنكليزي...» : إنها قصيدة تصور قصة. هذا ما يحاوله أيضاً سعدي يوسف في قصيدته، ذات الاسم، الواضح والموحي : «حكاية».

هذا ما تبدأ به القصيدة :

«قد مات عبد الله، والأموات في بلد السلامة
يمضون كالأحياء في صمت الدموع
والناس في بلد السلامة
ينسون حتى الموت حين قريتهم تجوع.

لكن سأروي كيف عبد الله مات :
...».

يؤكد الشاعر على أمرين، منذ مطلع القصيدة : لا أحد يروي حكاية موت عبد الله، لأنه فقير، والفقراء لاَهُون عن ذكر الموت بالجوع. الأمر الثاني يأتي في صيغة تأكيد، وهو أن الشاعر سيروي حكاية الموت هذه ـ هذه الحكاية التي لم تجد متناً لها، لا في القول الشعبي، ولا في القصيدة.

الحواشي تقودنا إلى القصيدة، دون أن نضل الطريق. هذا ما تؤكده لنا، بصورة أولية، دراستنا؛ وهو ما يثبت الأهلية المنهجية لهذا المستوى في مقاربة القصيدة. إن هذه الحواشي دلتنا إلى قصائد ذات موارد ومراجع قصصية. هذا ما أكدته بوضوح غير حاشية وقصيدة أعلاه. نعتقد بوجود نوع شعري : القصيدة القصصية. سننطلق منها كاقتراح عمل، على أن تبرهن الدراسة أدناه وجود مثل هذا النوع الشعري.

III - قصيدة للتحليل

مطر وكوخ

1 كوخ صغير
2 يرنو إلى المطر الغزير بمقلة فيها اندحار
3 جدرانه طين تلفع بالغبار
4 فيه حصير
5 أواه ما فوق الخصير !
6 مهمومة تبكي ويرعبها المطر
7 لما ترى الجدران في كف القدر.

□ □ □

8 وأتى إليها حانقا شبح الظلام
9 فتلفتت وتلمست نور السلام
10 لكنها خابت لأن الزيت قد خان السراج
11 وعتا الهواء محطما منه الزجاج
12 فتنهدت من قلبها الذاوي العليل
13 والدمعة الحرى على الطرف الكليل
14 فبكت وعاتبت الزمان
15 والعتب لو تدري دخان
16 يمضي ويفنى في الفضاء
17 من غير أن يفنى الشقاء.

□ □ □

18 وقفت بباب الكوخ تنظر للطريق
19 والنفس لا تدري سوى الحزن العميق
20 قرأت على ضوء القبور الآدمية
21 شبحاً رهيباً مثل أشباح المنية

22 يمشي ويسقط في الوحول
23 فلمن ترى يبغي الوصول ؟

□ □

24 ذا زوجها قد عاد من عمل النهار
25 فاستبشرت
26 ثم ارتمت
27 تبكي على أقدامه
28 فبكى على أيامه
29 تأتي وتمضي دون سلوى أو عزاء
30 تأتي وتمضي والشعير هو الغذاء
31 تأتي وتمضي والعمل
32 ما فيه خير أو أمل
33 ثم ارتمى فوق الحصير
34 من بعد أتعاب المسير
35 وغفا على لحن الكدر
36 ينساب من ذاك المطر.[8]

III. 1 - تفكيك القصيدة : التوزع الطباعي

تتألف هذه القصيدة من أربعة مقاطع متباينة. هذا ما نلاحظه مباشرة في التوزع الطباعي، ولكن هل يعني هذا توزعاً في المضامين أيضاً ؟ كيف يمكن قياس المضامين في وحدات ؟

يقترح علينا غريماس، في المقاربة المضمونية لنص ما، الانطلاق من التوزع الطباعي، رغم أنه «لا يمتلك، للأسف، غير طابع إشاري، أي اختياري وغير ضروروي».[9]

إن أي توزع طباعي يعكس بالضرورة تدخل الشاعر أو تنظيمه المباشر لقصيدته، ولكن هل تناسب قصيدتنا أعلاه مثل هذا التأكيد ؟

8) حارث طه الراوي : **الآداب**، السنة 1953، العدد السابع، ص 61.

9) A.J. Greimas : **Maupassant, la sémiotique du texte, exercices Pratiques**, Seuil, Paris, 1976, p. 19

III. 1. أ - النسق الزمني

إن المقاطع الأربعة تمثل أمامنا، من وجهة نظر زمانية، مثل مجموعة من المضامين تحيل إلى أربعة فترات زمنية، محددة ومتتالية. في المقطع الأول لا نعثر على أية إحالة زمنية. أما في المقطع الثاني فالإشارات الزمنية عديدة، وهي تضع المقاطع الأربعة في سياقها الزمني الخاص. لا يظهر «شبح الظلام» إلا في بداية المقطع الثاني، الذي يشير إلى «الأحداث» التي جرت بعد حلول الليل. إن قراءة استرجاعية تجعلنا نعتبر بأن «أحداث» المقطع الأول جرت قبل مجيء «شبح الظلام». أي أننا نشهد التعارض الزمني التالي :

قبل حلول الليل ←//→ بعد مجيء «شبح الظلام»

إن المقطعين الأخيرين يجريان زمنياً، مثل المقطع الثاني، بعد حلول الليل، لأن أحداثهما أتت كنتيجة لما حدث في المقطع الثاني : السطر الثالث في المقطع الثالث يشير إلى أن «الأحداث» تتم في الليل، كذلك هو الحال مع السطر الأول من المقطع الرابع.

إن هذه المعلومات ترسم معالم نسق زمني، خطي ومتتابع.[10]

III. 1. ب - النسق المكاني

إذا كنا واجهنا بعض الصعوبات في اكتشاف وتبيان النسق الزمني، فإننا لا نواجه أياً منها في تعيين النسق المكاني. منذ العنوان («كوخ ومطر»)، والمفردة الأولى («كوخ»)، المتبوعة مباشرة بتعيين أدق لهذا المكان («...صغير»)، «يموضع» الشاعر قصيدته، حتى إنه لا يلبث أن يشير بدقة أكبر إلى هذا النسق المكاني : أحداث وأفعال المقطعين، الأول والثاني، تجري في داخل الكوخ الصغير؛ والخاصة بالمقطع الثالث أمام الكوخ؛ ثم لا نلبث أن ننتقل في المقطع الرابع إلى الكوخ من جديد. إنه نسق مكاني محدد ومحدود.

III. 2 - تفكيك القصيدة : وحدات وعلاقات

إن التوزع الطباعي يفكك القصيدة إلى أربع وحدات، ولكن هل هي الوحدات الأكثر صغراً، كوحدة قياسية للمعنى ؟ إن الوحدات الأربع متمايزة ومتباينة. هل يعني هذا أننا لن نعثر - فيما لو قمنا بمحاولة أخرى لتفكيك القصيدة - على وحدات متمايزة ومتباينة، ولكن

10) إن هذا «النسق الزمني الخطي والمتتابع» سيكون ذا منفعة كبيرة في الدراسة لاحقاً، حتى أنه سيتبلور مفهوميا بصورة أفضل.

أكثر صغراً ؟ لندرس المقطع الأول؛ يمكننا أن نقسمه إلى ثلاث مقطوعات معنوية (نسبة إلى المعنى) :

أ - تتركز المقطوعة الأولى (1 ـ 4) حول مفردة «كوخ»، وهي تتضمن إشارات أخبارية، عن الطقس، وعن حالة الكوخ، تحت المطر.

ب - تتضمن المقطوعة الثانية السطر الخامس وحده، وتأتي بصيغة صرخة متأوهة.

ج - تتركز المقطوعة الثالثة (6 و7) حول مفردة «مهمومة»، وهي تتضمن إشارات إخبارية عن امرأة «مهمومة».

هذه القراءة ممكنة، إذن. لن نتابعها على هذه الصورة؛ سنكتفي فقط بالإشارة إلى «الوظائف» المضمونية، الدالة على الأحداث أو على الصفات، في كل مقطوعة. هكذا نشهد، داخل الكوخ، مجموعة من الأحداث، ناتجة عن حلول الليل. كما أننا نتعرف على صفات دالة على حالة المرأة الباكية، وعلى حالة القوى «الخارجية» (الظلام، الهواء...)، التي تهز الكوخ. المقطع الثالث يتضمن العناصر التالية : 1 - ينتقل الفاعل (المرأة) من داخل الكوخ إلى الباب، 2 - يظهر شخص غير واضح الملامح، 3 - الوحدة الأخيرة[23] تختم بصيغتها الاستفهامية هذا المقطع، على أن يأتي الجواب في الوحدات اللاحقة. إن الأداة «ذا» تؤذن بالجواب في بداية المقطع الرابع : فاعل آخر يظهر إلى جانب المرأة، إنه زوجها. إن الوحدات في هذا المقطع توفر لنا معلومات وتعيينات عن حالة الزوج : فقير، عامل، بائس؛ وعن أفعاله أيضاً : يبكي، يرتمي أرضاً، يغفو...

إن هذه القراءة توفر لنا قائمة أو ثبتاً متوالياً من الحالات والأفعال، دون أن نتبين العلاقات التي تنظم هذا التوالي. لاحظنا أعلاه تعارضاً زمنياً بين المقطع الأول والمقاطع الثلاثة اللاحقة (قبل وبعد حلول الليل)، وهو تعارض يوافق أو يقابل تعارضاً آخر : لأحدث في المقطع الأول، ومجموعة متلاحقة من الأحداث في المقاطع اللاحقة. إن سائر الأفعال في المقطع الأول («يرنو»، «تبكي»، «يرعبها»...) لا تدل على أحداث، بل على حالات المرأة (النفسية) وحالات الكوخ (الوصفية).

بعد حلول الظلام تجري مجموعة متلاحقة من الأحداث، يمكن أن نشير إليها بواسطة الأفعال :

فتلفتت (1) + وتلمست (2) نور السلام +

لكنها خابت لأن الزيت قد خان السراج (3) +

وعتا (4) الهواء محطماً منه الزجاج +

فتنهدت (5) + ...

إن مجموعة الأسطر هذه ترسم مشهداً في حركة متتابعة من الأحداث تؤدي سببياً إلى نتيجة : («وتنهدت»). يمكننا أن نلاحظ أيضاً أن المقطعين اللاحقين يقدمان أيضاً مشهدين.

يقابل التعارض الزمني، إذن، تعارض آخر : غير حركي ـ/ـ حركي، المقطع الأول يعرض علينا وضعية ما :

1 ـ مكان الحدث : الكوخ.

2 ـ القوة الخارجية : المطر.

3 ـ الفاعل (الشخصية الرئيسية) : المرأة.

يمكننا أن نضيف شخصاً آخر(4)، أي زوج المرأة. إنه موجود في **المقطع الأول، لأن** عبارة «مهمومة» تلمح إليه : الزوجة مهمومة بانتظار زوجها.

أي أن القصيدة تنتظم بالتالي وفق الصيغة التالية :

تقديم (المقطع الأول) ← جريان الأحداث (المقاطع الأخرى).

III. 3 ـ معطيات، مقترحات

إن قراءتنا هذه تتضمن معطيات عديدة، سنتوقف لتحليل بعضها، طلباً لمقترحات جديدة، تمكننا من استكمال هذه القراءة وتطويرها :

أ ـ لاحظنا، مثلاً، أن للقصيدة مراجع زمنية ـ مكانية محددة، تتمثل بنسق زمني خطي ومتتابع وإطار مكاني محدود. إن هذه الإحالة المرجعية (الصلة بين القصيدة والوضعية الخارجية) مميزة بعلامات وعلاقات، وتؤكد هيمنة «الوظيفة المرجعية» ذات الطابع القصصي.

ب ـ تتألف هذه القصيدة من «مشاهد» ومن «وضعيات»، حيث تتتالى الأحداث وتتعالق وفق علاقة سببية، الأمر الذي يعزز الطابع القصصي لهذه القصيدة. ويمكننا أن نحيل مشاهد هذه القصيدة إلى قصة : إنها قصة امرأة فقيرة مهمومة، يرعبها المطر وحلول الليل، وهي تنتظر زوجها الغائب. حتى إن القصيدة تعرف تصعيداً (دراميا) لهذه الحالة، مصاحباً لتصعيد الطبيعة نفسه؛ كما أنها تعرف نهاية لها مع مجيء الزوج، دون رزقه.

ج ـ إنها «قصة» شخص رئيسي (المرأة)، وآخر ثانوي (الزوج)، ضعيفين أمام قسوة العيش وعدوانية الطبيعة.

إن معطيات هذه القراءة ونتائجها تتيح لنا صياغة عدد من المقترحات، نتمكن بواسطتها التعرف على سمات نوع شعري جديد، ذي طابع قصصي. يمكن أن نحدد هذه المقترحات على الشكل التالي : مقاييس زمنية ـ مكانية (لحظات ومواقع)، العدة القصصية (حكاية «قصة»، أو تقديم «وضعيات محددة»...) وحضور الشخوص.

IV. البنية الشكلية

IV. 1. شخوص بيّنة

«أماه أين أبي ؟ ماذا سيلبس في التراب البارد ؟
الطفل يهذي ليس يدري أنه لبس الكفن
يا طفل إن أباك قد فقد الشعور
كالناس في هذا الزمان الجاحد
فعلام تسألني ؟
فالحزن يخنقني
قد كان في قبر الحياة معذباً في عمره
والآن أمسى لا يحس مصيبة في قبره».[11]

في هذه القصيدة يتعرض الشاعر لبؤس عائلة (أم وابنها) فقيرة بعد وفاة الزوج، مؤكداً وشارحاً أن هذا الأخير كان ميتاً قبل الموت، «في قبر الحياة». إنها حكاية الموت المتصل والمستديم من الدنيا إلى الآخرة عند الفقراء.

قصيدة أخرى تتعرض أيضاً لحكاية مشابهة، عن امرأة فقيرة، تائهة، مع ابنها، دون ملجإ، في الطبيعة :

«ولم يسمع الكون غير بكاء ضعيف مهدج
لطفل صغير
وأم تهدهد عن طفلها
تغني له أغنيات الأمل
وفي صوتها بحة مجهدة

11) حارث الراوي : **الآداب**، السنة 1953، العدد الثالث، ص 35.

وفي عينها دمعة حانية
وتضرب عكازها في الصخور
بظهر الجبل
وتهبط خطواتها في الرمال
بسفح الجبل».[12]

. تتعرض قصائد عديدة، في «الآداب» خاصة، لحياة الشقاء والتعاسة عند شخوص فقيرة. نتعرف على هذه الشخوص، وحالاتها وأوضاعها بالتالي، بسهولة فائقة : إشارات اجتماعية (أرامل، يتامى...)، شخوص «نمطية»، تلاوين إيديولوجية تبسيطية...

أما قصائد «شعر»، التي صنّفناها في هذا النوع الشعري، فهي تتوزع على الشخوص التالية :

□ شخوص دينية : الخطيئة؛[13]

□ شخوص مجازية : الموت،[14] الجريمة؛[15]

□ شخوص اجتماعية : فلاحون، إنهم : عبد الله[16] وعبد السلام[17] وحميد،[18] أو بدون اسم؛[19] أو إنهم جنود...[20]

إن قائمة الشخوص هذه تخص مجلتي «شعر» و«مواقف» فقط، لأن الشخوص في قصائد «الآداب» حاضرة دون أسماء. يتضح لنا أيضاً أن هذه الشخوص غير مشهورة، أو معروفة، أي لا تندرج أبداً في التاريخ المعروف. إنها شخصيات مغمورة وفقيرة، كما لو أن الشعراء أرادوا «فرضها» كشخصيات... تاريخية، أو الشخصيات الجديدة. يعنينا، أيضاً، أن نؤكد على نقطتين :

□ الشخوص متعددة ومتنوعة، ولها أسماء، في مجلة «شعر».

12) عز الدين إسماعيل : **الآداب**، السنة 1954، العدد الخامس، ص 28.
13) جورج غانم : **شعر**، العدد الرابع، ص 21 ـ 24.
14) سعدي يوسف : **شعر**، العدد الرابع، ص 17 ـ 18.
15) جورج غانم : **شعر**، العدد الأول، ص 7 ـ 8.
16) سعدي يوسف : **شعر**، العدد الأول، ص 5 ـ 6.
17) سعدي يوسف : **شعر**، العدد السادس، ص 13 ـ 14.
18) فؤاد الخشن : **شعر**، العدد السادس، ص 25 ـ 27.
19) نذير العظمة : **شعر**، العدد السابع والثامن، ص 28 ـ 29.
20) فؤاد رفقة : **شعر**، العدد الثالث، ص 51 ـ 54، وفي : **شعر**، العدد السادس، ص 32 ـ 35، ومحمد مهران السيد، **مواقف**، العدد الثالث ص 127 ـ 129.

□ الشعراء : سعدي يوسف (العراق)، فؤاد رفقة (سوريا) وجورج غانم (لبنان) ينتجون خصوصاً هذا النوع الشعري في مجلة «شعر»، تبعاً لطريقة كل واحد منهم الخصوصية.

تساهم هذه الشخوص، حين تحضر في مضامين شعرية، بربط هذه القصائد بمراجع خارجية، وتحقق بالتالي «أثراً من الواقع»، حسب تسمية رولان بارت.

«يدق بابي شبح أسود
والحقد في ضميري
والإثم مرتاح على سريري
وطارق ينادي :
أنا من الليل من الغمام
افتح ففي عيني ألف عام
من الظلام...
افتح... أريد أن أنام».[21]

لا نجد صعوبة بالغة في التعرف على هذه الشخصية. عنوان القصيدة («صوت الخطيئة») لا يسمح لنا بالتردد؛ كما أن أبياتها تكشف بسهولة عن ملامح هذه الشخصية : «شبح أسود» قادم «من الظلام». شخصية مجازية (الخطيئة) نمطية، خطوطها مقتبسة من الأوصاف الإيديولوجية والدينية المتداولة.

هذا ما نتحقق منه في الشخوص الدينية والمجازية، بخلاف الشخوص الاجتماعية، التي تبدو بصورة غير نمطية : الشخص «مختلف»، أي أن الشاعر صاغه بنفسه أو لاحظه في الواقع المعاش، أي أنه لا ينتمي إلى سجل الشخوص المعروفة. إنهم : حميد، عبد الله، وغيرهم، متحدرون من الأوساط الفقيرة والمعدمة، لا من سلالات الأمراء.

إنهم يظهرون على «المسرح الشعري» ويصبحون موضوعاً شعرياً ـ وهو أمر جديد في القصيدة العربية ـ بعد أن استقى الشاعر حكاياتهم من الواقع اليومي، الشخصي أو الجماعي، المروي أو المعاش.

IV. 2 ـ مقاييس زمنية ـ مكانية

توصلنا، أعلاه، إلى تعداد عدد من الشخوص دون صعوبات جمة، لأن التعداد لم يتطلب عملية ممنهجة معقدة. اكتفينا بملاحظة عدد من المؤشرات المميزة لهذا النوع الشعري : أسماء

21) جورج غانم : **شعر**، العدد الرابع، ص 21.

العلم، مفردات دالة على هذه الشخوص، معلومات عن حالاتهم الاجتماعية. غير أننا لا نجد السهولة ذاتها لدراسة المميزات الشكلية الأخرى لهذا النوع الشعري : المقاييس الزمنية - المكانية والعدة القصصية. لن نقوم بفرز سائر القصائد، المؤلفة لهذا النوع الشعري، من أجل دراسة هذه المميزات الشكلية، سنكتفي بدراسة عشر قصائد من المجلات الثلاث : «على الحدود» ،[22] «المحـــنون»،[23] «أنشودة النبع»،[24] «حلاق القرية»،[25] «يوميات مقاتل»،[26] «قبر حميد»،[27] «عصفور في المدينة»،[28] «الخيط»،[29] «أسبوع من يوميات عريف»،[30] و«مصطفى البدوي».[31] (تسهيلا لعملية العرض أدناه سنشير إلى هذه القصائد بالرموز التالية : ق - 1، ق - 2، ق - 3...، فتكون قصيدة «على الحدود» : ق - 1، و«أنشودة النبع» : ق - 3 و«عصفور في المدينة» : ق - 7).

IV. 2. أ - المرجعية المكانية

«يمكن تعريف المكان (أو المجال أو الحيّز) في نص أدبي بوصفه مجموع العلامات التي تنتج أثراً تمثيلياً».[32] إننا سندرس، تبعاً لتعريف تادييه هذا، العلامات المنتجة للأثر التمثيلي (المكاني) في هذه القصائد العشر.

لا نعثر على أية علامة مكانية في القصيدتين : ق - 7 و ق - 9، بخلاف القصائد الأخرى، الحافلة بها، حيث تدلنا على «الأمكنة» التي تجرى فيها «القصص». سنقوم إذن، في عملية أولى، بالتقاط هذه العلامات، ثم بدراسة علاقاتها البنيوية فيما بينها، في عملية ثانية.

«...

وتضرب عكازها في الصخور

بظهر الجبل

22) محمد جميل شلش : **الآداب**، السنة 1954، العدد الثالث، ص 63.

23) حارث طه الراوي : **الآداب**، السنة 1953، العدد الثالث، ص 35.

24) عز الدين اسماعيل : **الآداب**، السنة 1954، العدد الخامس، ص 28 - 29.

25) زهير أحمد : **الآداب**، السنة 1954، العدد الثالث، ص 39.

26) فؤاد رفقة : **شعر**، العدد السادس، ص 25 - 27.

27) فؤاد الخشن : **شعر**، العدد السادس، ص 25 - 27.

28) نذير العظمة : **شعر**، العدد السابع والثامن، ص 28 - 29.

29) سعدي يوسف : **شعر**، العدد الرابع، ص 17 - 18.

30) محمد مهران السيد : **مواقف**، العدد الثالث، ص 127 - 129.

31) ممدوح عدوان : **مواقف**، العدد الخامس، ص 103 - 105.

32) Jean – yves Tadié : **Le récit poétique**, P.U.F, Paris, 1978, p. 48

وتهبط خطواتها في الرمال
بسفح الجبل
...
وتلتقط الأم أنفاسها
وتضرب في الأرض عكازها
وتفترش الرمل بين الصخور
...
وبالأمس كنا نجوب الحديقة
أنا والحبيب
ويمشي سوانا بأرض مهاد
ورحنا نصعد في رابية.
....».

هناك مفردات عديدة في هذه الأسطر من ق ـ 3 لا تلمح وحسب إلى السمات المكانية، بل تحددها أيضاً بوضوح : صخور، جبل، رمال، الأرض، الحديقة، رابية...

هذه القصيدة لا تحيل إلى مجال مكاني وحسب، بل تحدد بصورة خاصة «أمكنة» تجري فيها الأحداث، وتتنقل فيها الشخوص، وفق مسار محدد. نتبين، أعلاه، المسار الذي تجتازه المرأة من مكان إلى آخر، بين الصخور والرمال، إلى سفح الجبل. ونتبين أيضاً مساراً انتقالياً من الحديقة إلى الرابية في الأسطر الأخيرة.

هكذا تبدأ ق ـ 6 :

«على مطل في السنا يعوم
في تربة الكروم
حيث زهور اللوز كالنجوم
قبر حميد وادعا يلوح
يمامة تحن للسفوح
تهفو لزهو الشمش الوضيء
إلى الشقيق الأزرق المضيء
وخضرة الصنوبر المفيء

كأنما قبابه ديباج
أو مخمل السجاد من شيراز...».

الشاعر لا يحكي حكاية، بل يصف قبراً، هو «قبر حميد» (عنوان القصيدة)، الشخص الرئيسي في القصيدة. الشاعر يصف قبراً، فيشير إلى موقعه («على مطل... في تربة الكروم»)، وإلى ما يحيط به من أشجار، وإلى قبابه، أي أنه يصف «مشهداً» محدداً.

تجري أحداث القصائد الثماني، أكانت «حكايات» أو «وضعيات وصفية»، في بيوت، أو في الطبيعة (في سفح جبل، على رابية...)، أو في محل حلاق القرية.

هل تجرى الأحداث في مكان واحد، أم في أمكنة عديدة ؟

□ هناك قصائد تجري أحداثها في مكان واحد : في داخل بيت (ق ـ 1)، في داخل محل حلاق القرية (ق ـ 4)، وفي خندق (ق ـ 5) وفي الشارع (ق ـ 8).

□ وهناك قصائد تجري أحداثها في عدة أمكنة : في داخل بيت، وأمام أحد القصور (ق ـ 2)، في سفح جبل، في حديقة، فوق رابية، في داخل بيت وفوق رابية (ق ـ 6)، في مقهى، في الشارع ثم في مقهى (ق ـ 8).

IV. 2. ب ـ المرجعية الزمنية

إذا كانت المرجعية المكانية بينة وواضحة في غالب الأحيان، فأن المرجعية الزمنية ليست حافلة بعلاماتها في القصائد العشر. هناك أربع قصائد لا تشير أبداً إلى علامات زمنية : ق ـ 5، ق ـ 6، ق ـ 7 وق ـ 9.

هناك مفردات عديدة في القصائد : (ق ـ 1، ق ـ 2، ق ـ 3، ق ـ 4، ق ـ 8 وق ـ 10) تشير إلى مراجعها الزمنية. يمكننا أن نلاحظ في ق ـ 2 الانتقال من فترة زمنية إلى أخرى :

«...
يا أيها الطفل الحزين ألا تنام ؟ ألا تنام ؟
فغداً سنلتهم الحشائش في الحقول !

□ □ □

وأتى الصباح بلا جمال أو جلال
واستيقظ الطفل اليتيم الجائع
....».

النسق الزمني متتابع إذن، أي أنه زمن استعادي، وفق ترتيب بسيط.
المسألة تصبح أكثر تعقيداً مع ق ـ 8 :
«إنني أحسست بالموت قريباً
قبل أعوام...
وقد كان كعيني قريباً
إنني ألمحه اليوم كما كنت أراه
...».

هناك تعارض زمني بين ما جرى «قبل أعوام»، وما يجرى «اليوم»، إلا أن ما يجري (أو بالأحرى ما يحس به الشاعر) «اليوم» هو ما سبق أن أحس به «قبل أعوام»، أي أن المرجعية الزمنية باتت مركبة ومتداخلة، وهو أمر باتت تختبره وتجربه وتعود إليه القصيدة العربية الحديثة بصورة متعاظمة.

IV. 3 ـ العدة القصصية

جان ـ ايف تادييه يطرح السؤال : «ولكن، ما هي القصة ؟»، ويجيب عليه : «إن أية قصة هي «علاقة» حدثية، نرويها ونقرأها من جديد»،[33] هذا يمكن أن يتحقق في أي نوع أدبي، أي حتى في الشعر نفسه، ويصبح السؤال الجديد هو التالي : ما هي درجة «القصصية» في هذا النص أو ذاك ؟ نطرح السؤال هذا على القصائد المختارة للدرس.

لندرس ق ـ 2، نلاحظ وجود خمس مجموعات حدثية متباينة :

1 ـ يطلب طفل من أمه بصيغة استفهامية، لا تخلو من الشكوى، تفسيراً لغياب أبيه.
2 ـ الأم تفسر موت زوجها (تنتهي هاتان المجموعتان الحدثيتان بنوم «الشخصين»).
3 ـ يستقيظ الطفل في اليوم التالي جائعاً.
4 ـ يطلبان المعونة أمام قصر كبير.
5 ـ مالك القصر يحسن إليهما ويقترح عليهما أكل كلابه.

العلاقات الحدثية واضحة، متتابعة، في هذه المجموعات الخمس. إنها قصيدة ـ قصة، تحكي لنا حكاية، ذات مقدمة وعرض ونهاية.

في ق ـ 3 يتضح لنا، في السطور الأخيرة منها، أن المتكلم فيها يقص هذه الحكاية على حبيبته، وهي حكاية أم وطفلها، فقيرين وتائهين في الطبيعة القاسية.

33) Op. cit : p. 7

لا نتبين في القصائد الأخرى «حكايات» واضحة ومكتملة، بل وضعيات وصفية، كما في ق ـ 6، أو في ق ـ 7، حيث يروي الشاعر هجرة عامل من قريته إلى المدينة، وتعاسته بالتالي فيها، وحنينه إلى قريته. في هذه القصائد الأخيرة لا يقترح علينا الشاعر مجموعات حدثية متعالقة بصورة سببية (حيث تكون درجة «القصصية» مرتفعة)، بل أوضاعاً وصفية، أو قائمة على التذكر الاستعادي لصور ومشاهد سابقة. الشاعر لا يقترح علينا أحياناً، كما في ق ـ 1، حكاية معينة، بل مشهداً محدداً : أم وطفلها يتحاوران في الليل، لتبديد الفزع من هجوم محتمل للقوات اليهودية العسكرية ضد مسكنهما.

IV. 4 ـ موت، مدن وريف

إنها حكايات أو مشاهد منتزعة من وضع تاريخي ـ اجتماعي يمتاز بانقطاع الإنسان عن بيئته التقليدية، وبتفكك المجموعات الاجتماعية (من العائلة الموسعة إلى العائلة الضيقة)، والتمدن السريع، والحنين إلى القرى (إلى حياتها وقيمها) والخيبة في المدن :

«بعت كوخي وهجرت الشير والأرض قلبي
وتعثرت بأضواء المدينة
ها هنا في قفص الفولاذ عصفور مدمى
قلبه يلهث ناراً
بين آلاف دواليب تدور
العصور
في المدى غاب دواخين، زرافات طوالى وقبور
تصطدم الشمس، وضوء الشمس، والشمس تدور».[34]

هذا الفقير «عصفور مدمى» يعيش قسوة المدن، أي «قفص الفولاذ» بعد أن عرف الحرية في قريته. إنه يروى حياته البائسة في مدن زال بريقها الأخاذ، الذي سحرت به عيون القرويين. قصائد أخرى تروي قصص التعاسة في المدن العربية. محمد اسماعيل هاني يقترح علينا لوحات ومشاهد من حياة القاهرة : الشاعر اليائس، العميان، الفقراء، الجرائم، العبيد الجدد :

34) نذير العظمة : **شعر**، العدد السابع والثامن، ص 28 ـ 29.

«يا نصيب... وضجيج المنتدى المأهول والشيخ الضرير... والأمل
يا نصيب وأماني المجنون والبشرى العظيمة
والضجيج... هازئ يسخر من تلك الخيالات السقيمة
والضرير... حائر يدفن في دنياه أشلاء الهزيمة
والأمل... قابع في الركن يحتال على إحدى الضحايا».[35]

إن أي أمل ضائع في هذه المدن ! الشاعر يرسم هذه المشاهد، بطريقة ميلودرامية أحياناً، مشدداً على قسوة الظروف الاجتماعية، للتأكيد، بطريقة غير مباشرة، على ضرورة وجود علاقات اجتماعية عادلة. إننا نجد في هذه القصائد ترجيعات وأصداء لما كانت تردده بعض الأحزاب السياسية والنقابات العمالية الناشئة، حول المساواة في الحقوق والواجبات والعدل الاجتماعي أو الاشتراكية أو التأميم الزراعي أو حقوق الشغيلة منذ مطلع الخمسينات في غير بلد عربي.

إنها حكايات عن الفقراء، عن ظروف عملهم الصعبة، عن موتهم ـ الموت اليومي الذي يترصدهم، دون ضجة أو طبول أو مواكب، في علاقات العمل، مثل عبد الله :

«كان الظلام يكفن الضوء الأخير
وتلوح أحداق الفوانيس العنيفة شاحبة
لا صوت... لا إنسان... صمت كالصلاة
والليل يلتهم الحياة
من قلب عبد الله وهو يموت في بلد السلامة».[36]

هذه القصائد ترسم لنا لوحة قاتمة عن الأرياف العربية : قاحلة، قاسية، رازحة تحت التقاليد، فقيرة ومرشحة للموت. نعيش معها لحظات التدمير المستمرة لهذه الأرياف. إنها حكايات ومشاهد أخيرة من عالم قديم يتداعى فوق أسسه.

IV. 5 ـ قائمة إحصائية

إن دراستنا المتأنية أعلاه أكدت لنا وجود نوع شعري مميز، هو القصيدة ـ القصة، وهو ما ذهبنا إليه كفرضية في بداية هذا الفصل. يتضمن هذا النوع الشعري، حسب تقديراتنا، 49

35) محمد اسماعيل هاني : **الآداب**، السنة 1954، العدد السابع، ص 12.
36) سعدي يوسف : **شعر**، العدد الأول، ص 5 ـ 6.

قصيدة، متوزعة على المجلات الثلاث، حسب الصورة التالية :

القصيدة ـ القصة	العدد	النسبة
الآداب	26	27,08 بالمئة
شعر	14	19,44 بالمئة
مواقف	9	8,82 بالمئة
المجموع العام	49	18,14 بالمئة

IV. قصيدة التمثل

لا تعرض قصائد هذا النوع الشعري مضامينها بصورة مجردة، بل في أوضاع وظروف ملموسة. إنها لا تلقي علينا خطبا عقلية، بل تحكي قصص الإنسان الحي، مشيرة دائماً إلى أهدافها. إنها لا تعظ إيديولوجياً، ولا توجهنا وفق نموذج ثقافي وأخلاقي، بل تندمج، تبعاً لمراجعها العديدة، في الواقع اليومي.

يمكننا، مثل ت. تودوروف، أن نطرح السؤال لمعرفة «إلى أية درجة يصف النص الأدبي العالم» (أي مرجعه)، أي أن نطرح «مشكلة حقيقته».[37] فنحن حين نقول بأن هذه القصائد تحيل إلى أوضاع ومشاهد وحكايات بينة، فهذا يعني أنها تنخرط في علاقات قابلة لأن نتأكد منها أو ننفيها. لا نستطيع أن نؤكد تماماً ما جاء في هذه القصائد، ولا أن ننفيه. علاقة هذه القصائد قائمة مع واقعها التي ترصده أو تتمّثله، ولكن ليس إلى درجة التأكيد الكامل أو النفي التام، بما أن «أية جملة في أي نص أدبي ليست صحيحة ولا خاطئة».[38]

إن هذه القصائد لا تتمثل «الواقع العربي» بكيفية ما، هي صحيحة وخاطئة في آن معاً (أو غير صحيحة وغير خاطئة في آن معاً)، بل تعرض لنا طريقة في التعبير عن هذا الواقع.

37) Tzvetan Todorov : **Poétique, série « qu'est-ce que le structuralisme ? »**, seuil, paris, 1968, p. 35

38) op. cit : p. 36

الشعراء يشددون الضوء مثلاً على قسم معين من المرآة : ظروف الحياة (الصعبة) والموت لعرب فقراء في النصف الثاني من القرن العشرين، متجاهلين الأقسام الأخرى. إنها مشاهد وحكايات مختارة، جزئية، ذات مقاصد إيديولوجية واضحة.

استعادة الصلة بالواقع اليومي : هذا ما حاولته القصيدة العربية الجديدة، بعد أن عرفت، في عصور الانحطاط (1258 ـ 1798)، ابتعاداً عن الحياة والوقائع، وتحولت إلى تمارين مدرسية في كتابة الشعر. إن الشعراء الجدد «طرحوا جانباً قاموس الفقهاء، الذي تحولت إليه (اللغة العربية)، إنهم يعلمونها تعبئة أبجدية الوجود. باتوا جريئين على تسمية الأشياء بأسمائها».(39)

مع «عصر النهضة» استعادت القصيدة العربية صلاتها مع الواقع بصورة متزايدة، ولكن ضمن القوالب الشعرية التقليدية؛ ولم يتأخر شعراء هذه المرحلة عن التطرق إلى الموضوعات الجديدة، مثل : الجاذبية، وحدة المادة، الاشتراكية، الفاشية، التلغراف... إن شاعراً مثل الرصافي (1875 ـ 1845)، لم يتردد أبداً عن إقحام هذه العبارات الجديدة والدخيلة في متن قصائده، مثل : التلفون، التلكوب، أو التوموبيل...، أي أن مضمون هذا الشعر كان «معاصراً»، و«تقدمياً ـ ثورياً» في فترته التاريخية فيما ظل شكله «تقليدياً».(40)

كثيرون من الشعراء، من أمثال : محمود سامي البارودي (1838 ـ 1904)، أو خليل مطران (1872 ـ 1849)، أو من جماعتي «أبوللو» و«الديوان»، عقدوا في قصائدهم، خاصة في فترة ما بين الحربين، الخيط المقطوع مع الواقع، واجدين مضامين الشعر بعيداً عن بلاطات السلاطين والأمراء.

قطعت القصيدة العربية، ببطء، ولكن بصورة قاطعة ونهائية، صلاتها السابقة مع «أغراض» الشعر، وباتت تعبر عن «الوقائع الجديدة».

هكذا توقف غير شاعر واصفاً، معبراً، مناجياً، أمام هذه المكتشفات والآلات الغربية، التي غزت وقطعت في الفترة التاريخية نفسها نمط الحياة والإنتاج في المجتمعات العربية. راحوا يسجلون معالم وأدوات هذا «الغزو»، مبهورين أو حزينين، دون أن يتفهموا معاني التبدلات العميقة، التاريخية والاجتماعية والثقافية، التي كانت تشهدها البلدان العربية في ظل الاستعمار. هذا بعض ما تنبهت إليه وعبرت عنه القصيدة العربية الحديثة.

39) Jamal Eddin Bencheikh : in. **Les Temps Modernes**, octobre 1977, N° 375 bis, numéro spécial : **Du Maghreb**, p. 362

40) وهو ما أكد عليه أدونيس في «صدمة الحداثة»، دار العودة، بيروت، 1978، ص 70، حيث تعرض لشعر الرصافي.

الفصل الرابع

قصيدة الانبعاث

إن المؤشرات الدالة على الضمائر هي التي قادت ووجهت العملية المنهجية في الفصلين الأولين من هذا القسم، بما أنها تقترح معطيات وعلاقات دالة على مضامين القصيدة، وبطريقة قابلة للبرهان : هذه العملية جعلتنا نتعرف على كمية كبيرة من القصائد (129 قصيدة من أصل 270، أي 81 و 47 بالمئة من المجموع العام)، وعلى نوعين شعريين مخصوصين.

أما في الفصل الثالث فقد اعتمدنا مدخلاً مختلفاً، هو «العلامات الخارجية» الدالة على الشعرية، أي أننا انطلقنا من هذه «العلامات» لصياغة «اقتراح عمل»، أي فرضية وجود نوع شعري معين، ثم لم نلبث في استمرار الدراسة أن برهنا الأهلية العلمية لهذه الفرضية. هذه الطريقة سنعتمدها كمدخل منهجي للتعرف على نوع شعري جديد.

I ـ مدخل منهجي

I. 1 ـ علامات خارجية

في قصيدة «جيكور والمدينة» نقرأ الحاشية التالية : «تموز : إله الخصب عند البابليين. صرعه خنزير بري في الشهر المسمى باسمه. ويتجدد موته وبعثه كل عام. وعشتار : حبيبته في العالم الأرضي وهي آلهة الحب والتناسل ـ وتبدو أحياناً وكأنها أمه، وخاصة في مراثيها له ـ أما «لاة» فحبيبته في عالم الموت».[1] في قصيدة «البعث والرماد» نقرأ الحاشية التالية : «فينيق : طائر موطنه بعلبك يحترق كلما أدركه الهرم، ليبعث حياً من رماده. انات : في ملاحم رأس شمراً يحكي أن قتالاً حدث بين بعل إله الخصب والنماء وبين «موت» إله الجفاف والعدم، قتل فيه بعل، فأصيبت الأرض بالمحل حتى هبت «إناث» أخت الإله القتيل فانتقمت

1) بدر شاكر السياب : **شعر**، العدد السابع والثامن، ص 7.

لأخيها من قاتله وأحرقت جثة «موت» وذرتها في الرياح، فانبعث بعل والربيع من جديد. تموز : بعد أن صرعه الخنزير البري تحول دمه إلى شقائق».[2] «تموز» هو أيضاً عنوان قصيدة مخصصة لهذه الأسطورة.[3] قصائد أخرى تحيل إلى أساطير وقصص دينية : «المسيح بعد الصلب» و«نوح الجديد»...[4]

I. 2 ـ اقتراح عمل

إننا نعثر في غير قصيدة على أساطير أو على شخصيات أسطورية أو دينية أو رمزية : تموز، فينيق، نوح، يسوع المسيح، إبراهيم، الإبن الضال، بينيلوب...، وهي مقتبسة من الأساطير القديمة، الفينيقية أو البابلية أو اليونانية، أو من الكتب الدينية المسيحية... غير أننا نلاحظ وجود تقاطعات، لا بل توافقات، مضمونية، بين عدد من هذه الاقتباسات : تموز مثل فينيق رمزان أسطوريان قديمان يرمزان إلى تجدد الحياة والطبيعة عبر الموت؛ نوح مثل المسيح يرمزان في التفسير الديني إلى «الخلاص الجديد» للإنسانية، أي أننا نتبين بين هذه الرموز الأربعة موضوعة واحدة، هي «التجدد» الإنساني والطبيعي.

إننا نعتقد بوجود هذه الموضوعة في عدد من القصائد، وإنها تؤلف جماً لمضامينها. هذا ما سنطلق منه كاقتراح للعمل، بغرض إثباته وتأكيده لتعيين نوع شعري جديد.

II. القراءة الدلالية

II. 1 ـ قصيدة للتحليل

نوح الجديد

1 رحنا مع الفلك، مجاديفنا
2 وعد من الله، وتحت المطر
3 والوحل، نحيا ويموت البشر
4 رحنا مع الموج، وكان الفضاء

2) أدونيس : **شعر**، العدد الثالث، ص 20.
3) سلمي خضراء الجيوسي : **شعر**، العدد الرابع، ص 14 ـ 16.
4) بدر شاكر السياب : **شعر**، العدد الثالث، ص 21 ـ 23، وأدونيس : **شعر**، العدد السادس، ص 7 ـ 9.

5 حبلاً من الموتى، ربطنا به
6 أعمارنا، وكان بين السماء
7 وبيننا، نافذة للدعاء :
8 «يارب، لم خلصتنا وحدنا
9 من بين كل الناس والكائنات ؟
10 وأين تلقينا، أفي أرضك الأخرى،
11 أم في موطننا الأول ـ
12 في ورق الموت وريح الحياة ؟
13 يارب فينا، في شرايينا
14 رعب من الشمس :
15 يئسنا من النور،
16 يئسنا من غد مقبل
17 فيه نعيد العمر من أول».

18 رحنا مع الفلك، مجاذيفنا
19 وعد من الله وتحت المطر
20 يعانق الوحل عيون البشر
21 ماتوا مع الطين، نجونا من
22 الطوفان والموت، بقينا بذور
23 في كرة تدور أو لا تدور.
24 ـ «آه، لو أنا لم نصر بذرة
25 للخلق، للأرض راجيا لها
26 آه، لو أنا لم نزل طينة
27 أو جمرة أو لم نزل بين بين
28 كي لا نرى العالم، كي لا نرى
29 جحيمه وربه مرتين.
30 يارب، موتنا مع الكائنات

31 تقنا إلى الآخر، تقنا إلى
32 ترابنا، لا، لا نريد الحياة !».

33 لو رجع الزمان من أول
34 وغمرت وجه الحياة المياه
35 وارتجف الكون وخف الإله
36 يقول لي، يا نوح، انقذ لنا
37 الأحياء، لم أحفل بقول الإله
38 وجئت في فلكي معي شاعر
39 وثائر حر
40 ورحنا معاً،
41 رحنا ولم نحفل بقول الإله.
42 نفتح للطوفان أعماقنا
43 نغوص في الوحل، نزيح الحصى
44 والطين عن محاجر الطائفين
45 نغمس في عروقهم اننا
46 عدنا من التيه، خرجنا من الكهف،
47 وغيرنا سماء السنين.
48 واننا نبحر، لا نتحني رعباً
49 ولا نصغي لقول الإله
50 موعدنا موت، وشطآننا
51 يأس ألفناه رضينا به
52 بحراً جليدياً حديد المياه
35 نعبره نمضي إلى منتهاه
54 نمضي، ولا نصغي لذاك الإله،
55 تقنا إلى رب جديد سواه !».

(«نوح الجديد» : أدونيس، **شعر**، العدد السادس، ص 7 ـ 9).

II. 2 ـ التقطيع الطباعي

إن القراءة الدلالية (أو المضمونية) لهذه القصيدة تشترط تقطيعاً لها، يجعلها تنقسم إلى «مقطوعات معنوية» أو إلى «وحدات للقراءة»، حسب رولان بارت. إن هذه القصيدة توفر لنا، عبر هيئتها الطباعية، تقطيعاً، يجعلها، حسبما تمثل أمام عيوننا فوق الصفحة الطباعية، تنقسم إلى خمس وحدات : (1 ـ 7)، (٨ ـ 17)، (18 ـ 23)، 24 ـ 32) و (33 ـ 55). هل يوافق هذا التقسيم الطباعي حدوداً بينة في تقطيع مضامين القصيدة ؟

لنستعرض هذه الوحدات، ماذا تتضمن من معانٍ ؟

• الوحدة الأُولى (1 ـ ٧) تعرض العناصر الإخبارية التالية : ناجون من الفيضان، في سفينة نوح، يناجون الله عبر نافذة.

• الوحدة الثانية (٨ ـ 17) تتضمن دعاء ومناجاة الناجين من الفيضان : ماهو مستقبلهم، أهو سوداوي مثلما يبصرونه ؟

• الوحدة الثالثة (18 ـ 23) تعيد بصورة جزئية الوضعية المذكورة في الوحدة الأُولى، مع تأكيد، هو أنهم الباقون الوحيدون على قيد الحياة بعد الطوفان.

• الوحدة الرابعة (24 ـ 23) تتضمن صلاة الناجين من عواقب الفيضان. إنهم يرفضون «المهمة» الموكلة إليهم، وهي تجديد الحياة على الأرض.

• الوحدة الخامسة والأخيرة تعرض أمنية نوح، وهي أنه لو قيض له أن يعيش من جديد المرحلة السابقة على الفيضان... لكان رفض «المهمة» الإلهية، ومضى في غمار الطوفان بصحبة شاعر وثائر تائهاً «إلى رب جديد سواه !».

إن هذا التّقطيع الطّباعي يوفر لنا نوعين من المعلومات :

- ☐ معلومات إخبارية مشيرة إلى مضامين القصيدة.
- ☐ انبناء القصيدة وفق أسلوبين : وصفي ودعائي.

إن أداة النداء، «يا»، تتكرر في الوحدتين، الثانية والرابعة، بالإضافة إلى مؤشرات أخرى، دالة هي الأخرى، على صيغ النداء الدعائي بين الـ«نحن» (أي الناجين من الفيضان) والـ«أنت» (أي الله).

II. 3 ـ حقول دلالية

إن قراءة القصيدة مثل مجموعة متتابعة من المفردات، وحسب معانيها القاموسية الإصطلاحية، تجعلنا نتبين وجود مرادفات في المعاني، أو معانٍ متقاربة، قابلة لتأليف حقول

دلالية. هذا ما انتبهنا إليه أعلاه، حين تعرفنا على العناصر الإخبارية بصورة أولية وتقريبية.

أ ـ «الله» حاضر في القصيدة، عبر هذه المفردات : «الرب»، «الإله» أو «الله»، أكثر من 15 مرة. سنشير إليه بالرمز التالي : ح ـ 1

ب ـ «حياة» حاضرة أكثر من خمس مرات، عبر الفعل : «نحيا» أو الاسم : «الحياة». سنشير إليها بالرمز التالي : ح ـ 2

ج ـ «موت» حاضر أكثر من ست مرات، عبر الفعل : «نموت» أو الاسم : «الموتى». سنشير إليه بالرمز التالي : ح ـ 3

توصلنا إلى تعيين هذه الحقول الدلالية بسرعة وسهولة، لأن مفرداتها متكررة جداً، غير أننا نستطيع أيضاً تأليف حقول دلالية أخرى، تتألف من مفردات متقاربة في المعاني، أو تتبادل علاقات دلالية في حقل واحد :

د ـ هناك حقل باسم «ماء»، ونشير إليه بالرمز : ح ـ 4، يتألف من : «الفلك»، «مجاديفنا»، «المطر»، «الوحل»، «الموج»، «الطين»، «طينة»، «غمرت»، «المياه»، «الطوفان»، «نغوص»، «الطائفين»، «نبحر» «بحراً»، كما أن بعض المفردات، مثل : «الفلك»، «المطر»، «الوحل»، و«الطين»، تتكرر غير مرة في القصيدة.

هـ ـ هناك حقل دلالي باسم «دعاء»، نشير إليه بالرمز : ح ـ 5، ويتألف من : «يا»، أداة الدعاء، تتكرر 4 مرات، الأداة «آه» تتكرر مرتين، «قال» ترد في ثلاث صيغ فعلية مختلفة، «نهمس»...

و ـ هناك حقل دلالي باسم «كائنات بشرية»، ونشير إليه بالرمز : ح ـ 6، ويتألف من : «نا»، الضمير المتصل، «البشر»، «الناس»، «الكائنات»...

فرزنا القصيدة، إذن. كقائمة متتابعة من المفردات (القاموسية)، دون أن نأخذ بعين الاعتبار التراكيب النحوية، ومنها الوسائل البلاغية، التي «تحمل» المعاني وتضبط علاقاتها الدلالية. إن الأبنية النحوية لا تحتفظ بالمعاني القاموسية كما هي، بل تخضعها لعلاقات متنوعة ومختلفة، لا نستطيع، دون دراستها، أن نتبين المعاني المخصوصة. لا يكفي مثلاً أن نحيل مفردة «الإله»، الواردة في السطر الرابع والخمسين إلى الحقل الدلالي المسمى ح ـ 1، أو أن نحيل المفردة الأخرى «نصغي» في السطر نفسه إلى الحقل الدلالي الآخر المسمى ح ـ 5، علينا أن نأخذ بعين الاعتبار أيضاً صيغة النفي التي تقوم عليها هذه الجملة الفعلية، هذا ما

نتبينه أيضاً في عدد آخر من الجمل :

□ «لا نريد الحياة» (32)

□ «لم أحفل بقول الإله» (37)

□ «لم نحفل بقول الإله» (41)

□ «لا ننحني رعباً» (84)

□ «لا ننحني لقول الإله» (49)

... إلى غير ذلك من الجمل والصيغ الدالة على مضامين «نافية» أو «رافضة»، تؤكد خصوصاً على «التخلي عن...»، أو «العدول عن...» أمر، كان قد تم الاتفاق عليه. هذه المضامين التي تشير إلى «التخلي» نجدها أيضاً في صيغ فعلية أخرى :

□ «آه، لو أنا لم نزل طينة» (26)

□ «... أو لم نزل بين بين» (37)...

إننا نتبين إذن وجود حقل دلالي، نرمز إليه بالإشارة التالية : ح ـ 7، وبالتسمية هذه : «التخلي».

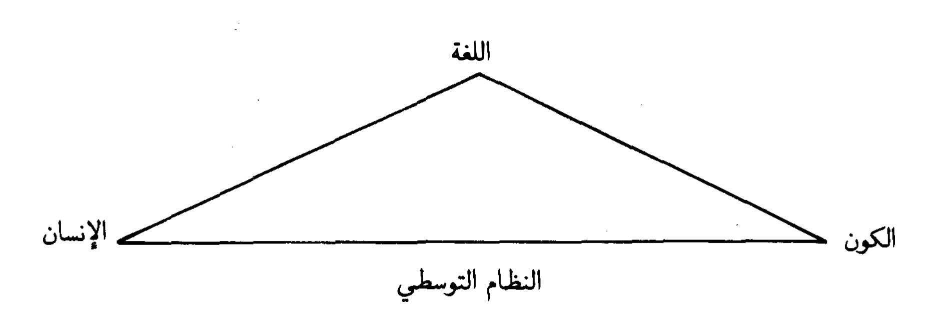
نتبين أيضاً أفعالاً عديدة، دالة على الحركة : «رحنا» (4 مرات)، «جئت»، «عدنا»، «خرجت»، «نعبر»، «نمضي»...، غير أن القراءة البلاغية لهذه القصيدة توضح لنا «طبيعة» هذه «الحركة» : إنها «حركة مائية». ونضيف إليها بالتالي عدداً من المفردات، التي كنا قد ألحقناها أعلاه بحقل دلالي آخر، وهي المفردات التالية : «نغوص»، «نبحر»، «الفلك»، «مجاذيفنا»... وسنشير إلى هذا الحقل الدلالي بالرمز : ح ـ 8.

II. 4 ـ علاقات دلالية

إن هذه الحقول الدلالية تتبادل فيما بينها علاقات بينة، تتسم بالتعارض أساساً، بين «الله» و«الكائنات الحية»، بين «موت» و«حياة»؛ غير أن هذا التعارض لا يبلغ تناقضاً حاداً بين «التخلي» (وهي حركة سلبية، دالة على توقف ما) و«دعاء» (وهي حركة قائمة)، أما العلاقات بين «ماء» و«حركة مائية» فهي تقوم على الاتصال والتكامل.

إن هذه القصيدة تقوم وفق بناء ثلاثي، يواجه الإنسان فيه (والكائنات الحية) الطبيعة **(الماء)**، عبر علاقة توسطية تؤديها اللغة (دعاء).

إن «الفريق مو» توصل، بعد دراسات مستفيضة على نصوص شعرية عديدة، إلى بناء هذا النظام ٱلثلاثي :[5]



إننا نستطيع إحالة القسم الأغلب من هذه الحقول الدلالية إلى أحد العناصر المؤلفة لهذا النظام التوسطي :

أ ـ إن فئة «اللغة» تتضمن حسب دراسات «الفريق مو» : «سائر ظاهرات الوظيفة التواصلية، بما فيها الكائنات الأسطورية، والشخوص الأدبية...»،[6] أي أنها تتضمن : «الله» و«دعاء».

ب ـ تشير فئة «الكون» إلى «مجموع ما هو موجود خارج الإنسان، وخارج وعيه خصوصاً»[7]، أي أنها تشير إلى : «الماء» و«حركة مائية».،

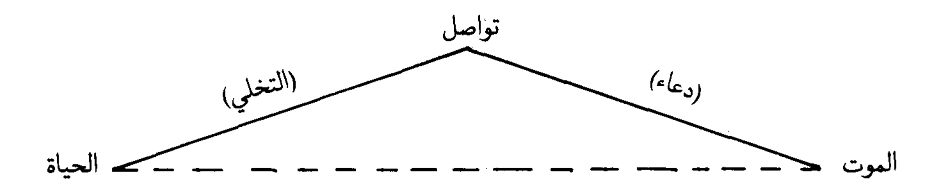
ج ـ وتشمل فئة «الإنسان» وكل ما يتصل به وبوعيه،[8] أي أنها تشير إلى : «حياة»، «كائنات» و«التخلي».

ولكن، ماذا عن «موت»، الحقل الدلالي الوحيد الذي لم نلحقه بأية فئة في هذا المثلث ؟ أي موت هذا ؟ هل نلحقه بفئة «الإنسان»، بوصفه عنصراً متصلاً بالإنسان ؟

الموت يعني في هذه القصيدة حاجزاً طبيعياً، وقائماً أمام فلك الناجين من الفيضان، يعني هنا الغرق، أي الماء نفسه، العنصر الطبيعي.

(5 Groupe Mu – **Rhétorique de la poésie**, – 8, 7, 6, Complexe, Bruscelles, 1977, p. 85-86.

نتوصل بذلك إلى بناء النظام التوسطي لهذه القصيدة على الصورة التالية :



تقوم القصيدة، إذن، على مواجهة بين الموت والحياة، بين الإنسان والكون، وتتحقق هذه المواجهة، أو هذا التواصل، عبر شكلين : شكل التخلي عن الحياة، وشكل الدعاء إلى الموت أو الانجذاب إليه.

إن هذه القصيدة تثبت بصورة عكسية صحة الافتراض الذي انطلقنا منه في بداية هذا الفصل : الانجذاب إلى الموت هو عكس الانبعاث والتجديد. أدونيس يقلب المعنى الديني رأساً على عقب : إنه نوح الجديد، إنه نوح المضاد، الذي يرفض خيار الله، أو مهمته، منجذباً إلى العالم الآخر، وإلى «رب سواه» أيضاً. إنها أسطورة الانبعاث، ولكن بالمقلوب.

III. قصائد وأساطير

غير شاعر عربي عاد إلى متن الأساطير، يستنطقها ويصوغها من جديد، وقبل القصيدة الحديثة : المازني، العقاد، أبو شادي، علي محمود طه، خليل مطران، إلياس أبو شبكة، سعيد عقل وغيرهم. إن اختيار هؤلاء الشعراء للأساطير والقصص القديمة، الدينية أو الإنسانية، لم يكن يستجيب لغرض إيديولوجي محدد (أي لترويج قضية بعينها)، إلا عند سعيد عقل.[9] أما عباس محمود العقاد فقد اعترف هو نفسه بأن قصيدته «ڤينوس على جثة أدونيس»، لم تكن سوى ترجمة حرة لعمل شكسبير[10] هذا ما فعله أيضاً إبراهيم المازني في قصيدته «الراعي المعبود».[11] أما إلياس أبو شبكة، وسعيد عقل أيضاً، فقد عادا إلى القصص الدينية (شمشوم ودليلة، لوط وبناته عند أبي شبكة، مريم المجدلية عند سعيد عقل...).[12]

9) هذا ما يتضح بصورة خاصة في **«قدموس»**، مسرحيته الشعرية، وغيرها أيضاً، التي أكد فيها دعوته للفينيقية.
10) عباس محمود العقاد : **ديوان العقاد**، أسوان، 1967، ص 25.
11) ابراهيم المازني : **ديوان المازني (الجزء الثاني)**، القاهرة، 1917، ص 161.
12) اليأس أبو شبكة : **أفاعي الفردوس**، دار المكشوف، بيروت، 1948.

هذا ما قام به خليل مطران مع «نيرون»، أو الشاعر نقولا فياض مع «البحيرة» للاَمَارْتِين، إلى غير ذلك من المحاولات، في العقود الأُولى من هذا القرن، التي كان يترجم الشاعر فيها، بصورة شعرية حرة، ما راق له من قصائد أجنبية، أو كان يستعيد قصصاً وأساطير ليصوغها من جديد، دون أن تكون هذه الاستعادة لصيقة بدعوى إيديولوجية محددة، كما سيتضح لنا هذا مع هذه الفئة من القصائد.

النقاد أسعد زروق، جبرا ابراهيم جبرا وخالدة سعيد لم يتأخروا عن الكلام عن «قصيدة أسطورية» جعلت من «الانبعاث» جذرها المعنوي (نسبة إلى معنى)، ومن «تموز» رمزاً أسطورياً لها. إنهم «الشعراء التموزيون».[13] كما أن ترجمة جبرا ابراهيم لقسم من كتاب فرايزر «الغصن الذهبي»، الخاص بأساطير الشرق الأوسط، أظهرت، بالإضافة إلى الأصداء الواسعة التي رافقت نشر هذه الترجمة حينها، العناية المتزايدة التي أولاها شعراء عرب حديثون للأُسطورة عموماً، ولنوع معين فيها بشكل خاص.[14] علينا أن نضيف أيضاً الدور الذي أدته قصيدة «الأرض الخراب» لأليوت في هذا المناخ، خاصة في مجلة «شعر»، وقد أنجز الشاعران يوسف الخال وأدونيس ترجمتها الكاملة والناجزة في 1960. «إن توقف (الشعراء) العرب أمام حكاية تموز خصوصاً (...) ترافق موت الإله وانبعاثه الربيعي في أذهان القراء العرب مع الثورة على العروض الشعرية...[15]»

ولكن كيف صاغت القصيدة الحديثة هذه الأساطير، أو أسطورة تموز تخصيصاً ؟

III. 1 ـ الصياغة الحرة

إن دراستنا أعلاه لقصيدة أدونيس أفادتنا بأن الشاعر لم يحتفظ بمضمون حكاية نوح، كما ورد في الكتب الدينية السماوية، بل قلبه رأساً على عقب : إنه «نوح الجديد»، الذي يرفض «المهمة الإلهية» الملقاة على عاتقه. إن استعادة الأساطير أو القصص القديمة لم تعد تعني للشاعر أدونيس ولأقرانه «تمريناً» شعرياً، كما كان عليه الأمر، مثلاً، مع الشاعر أحمد شوقي حين عاد إلى بعض الحكايات الشعرية الواردة في شعر لافونتين وصاغها من جديد

13) راجع : أسعد رزوق في **«الأسطورة في الشعر المعاصر»**، دار آفاق، بيروت، 1959، وخالدة سعيد في **«البحث عن الجذور»**، ـ دار شعر، بيروت، 1960 وجبرا ابراهيم جبرا في **«الحرية والطوفان»** ـ دار شعر، بيروت، 1960.

14) جبرا ابراهيم جبرا : **«أدونيس»** (ترجمة قسم من كتاب **«the Colden Bough»** لـ **S.J.G. Frazer**) دار الصراع الفكري، بيروت، 1957.

15) Jacques Berque : **taugoges arabes du présent**, Callimard, Paris, 1974, p. 303-304

بالعربية؛ ولم تعد تعني أيضاً «تصرفاً حراً» بقصيدة سابقة، كما كان عليه الأمر، مثلاً، مع الشاعر نقولا فياض حين استعاد كتابة قصيدة «البحيرة» للامارتين.

الشاعر العربي الحديث لم يعد يتصرف بقدر من الحرية مع مادة شعرية أو أسطورية سابقة على محاولته الشعرية وحسب، بل بات يصوغ هذه المادة صياغة حرة، لدرجة أنه كان يبدل بعض معانيها أحياناً :

«...
وجيكور خضراء مس الأَصيل ذرى النخل فيها
بشمس حزينة.
يمد الكرى لي طريقاً إليها :
من القلب يمتد، عبر الدهاليز، عبر الدجى والقلاع
الحصينة...
وقد نام في بابل الراقصون
ونام الحديد الذي يشحذونه
...
وفي كل مقهى وسجن ومبنى ودار :
«دمي ذلك الماء، هل تشربونه ؟
ولحمي هو الخبز، لو تأكلونه !»
وتموز تبكيه لاة الحزينة»[16]

هل نستطيع أن نحيل هذه القصيدة إلى أسطورة معينة ؟ لا، أبداً، لأن تضميناتها الأسطورية عديدة : تشير إلى أسطورة تموز و لاة، حبيبته في عالم الموت، وإلى بابل الرافدينية، وإلى «العشاء السري» الأخير بين المسيح وتلاميذه : (البيتان : «دمي ذلك الماء، هل تشربونه ؟ ولحمي هو الخبز، لو تأكلونه !»، يستعيدان عبارات المسيح الشهيرة لتلاميذه : «خذوا اشربوا هذا هو دمي. خذوا كلوا هذا هو جسدي»...)

وماذا تفعل «جيكور» (قرية عراقية في قضاء أبي الخصيب، جنوب العراق، وهي قرية الشاعر) بين هذه التضمينات الأسطورية ـ الدينية المختلفة ؟ السياب لا يقدم لنا، إذن، «صيغة

16) بدر شاكر السياب : **شعر**، العدد السابع والثامن، ص 7.

حرة وجديدة» لأسطورة قديمة، أو نسخة معدلة ومنقحة عنها؛ إنه يضمنها قصيدته وحسب، أي أنه يستدعيها انطلاقاً من ضرورة أو حاجة شعرية حاضرة.

«عائشة جارتنا العجوز، يافينيق، مثل قفص معلق.
تؤمن بالركام والفراغ والطرر
وبالقضاء والقدر.
أهدابها منازل النجوم، كل نجمة خبر
وراحتاها الكتب المشمعات والسور
عائشة تقول إن عمرنا سحابة بلا مطر».(17)

أدونيس يتوقف في هذا المقطع من القصيدة عن متابعة أسطورة طائر الفينيق. هو لا يستعيدها ليسردها مرة جديدة، بل ينطلق منها ليخاطبها، ليحاور معانيها، انطلاقاً من حالة حاضرة. هكذا يخبر الشاعر طائر الفينيق عن حالة عائشة، جارته العجوز. هذا ما يقوله أدونيس بصورة واضحة، لا بل يعلنه كقصد، كتفسير لحاجته الشعرية، في مقطع لاحق من القصيدة نفسها :

«وفي مهجتي حريقة، ذبيحة
فينيق سر مهجتي
وحد بي، وباسمه عرفت شكل حاضري
وباسمه أعيش نار حاضري».(18)

«الحاضر»، إذن، يستدعي الماضي الأسطوري، ويأمل الشاعر من هذا، «التوحد» (والتماهي) مع هذا الرمز الإنساني العريق. هذا ما يعبر عنه بوضوح أيضاً السياب في قصيدة «المسيح بعد الصلب».(19)

III. 2 ـ حياة وموت

بين قطبي «موت» و«حياة» تتمفصل العلاقات المضمونية في الحقول الدلالية في قصيدة أدونيس «نوح الجديد». إن هذه النتيجة، التي توصلنا إليها في ختام الدراسة أعلاه، توافق، لا

17) أدونيس : **شعر**، العدد الثالث، ص 7.
18) أدونيس : م. ن، ص 7.
19) بدر شاكر السياب : **شعر**، العدد الثالث، ص 21 ـ 24. لنلاحظ أيضاً في هذا المجال أن السياب يتوقف شعرياً أمام فقرة، قصصية ـ زمنية، هي فقرة ما بعد الصلب مباشرة، التي لم تبسط حولها الأناجيل الأربعة، أي أنه لا يستعيد أبداً، بل... يزيد على المادة القصصية المعروفة.

بل تطابق، نتيجة القراءات التي أجريناها على عدد من القصائد المفروزة في هذا النوع من الشعري. ففي هذا النوع نتعرف على عدد من الأساطير والقصص والأخبار، تلتقي حول قطب معنوي واحد ومشترك : الانبعاث (أو التجدد).

سنقوم، إذن، بقراءة دلالية موجزة، غير تفصيلية، لأربع قلائد، بغرض البرهنة عن صحة الفرضية التي انطلقنا منها في بداية هذا الفصل، وهي القصائد التالية : «سمعته وفمه حجارة» و«البعث والرماد» لأدونيس، و«المسيح بعد الصلب» و«جيكور والمدينة» لبدر شاكر السياب.[20]

نتبين في هذه القصائد الأربع التعارضات التالية :

«التقليد»	«الإبداع»
«الرتابة»	«الحذر»
«الكل»	«التجدد»
«الحكمة»	«الشهوة» + «البحث»
«الوهم»	«الشك»
«الخنوع»	«الثورة»
«الجفاف»	«الخصب»
...	...[21]

هذا ما يمكن أن نلاحظه أيضاً في قصيدة «نوح الجديد». إلا أن القراءة المتأنية لهذه القصائد تثبت لنا أن هذه المفردات المتوزعة في قائمتين متعارضين من المعاني ليست سوى صيغ دلالية مختلفة للقطبين : «موت» و«حياة». هكذا نجد : «التقليد» و«الرتابة» و«الكل» و«الحكمة»... في قائمة «موت»؛ والمفردات الأخرى : «الإبداع»، «الحذر»، «التجدد»... في

20) أدونيس : **شعر**، العدد الثاني، ص 47 ـ 50 والعدد الثالث، ص 3 ـ 20؛
بدر شاكر السياب : **شعر**، العدد الثالث، ص 21 ـ 24 والعدد السابع والثامن، ص 5 ـ 9.

21) يمكن الرجوع أيضاً إلى أطروحة دكتوراه الشاعر الراحل كمال خير بك، في دراسته للمفردات الرائجة في مجلة «شعر»، لأنها تفيض في هذا المجال وتؤكد صحة ماذهبنا إليه :
Kamal Kheir Beik : **le Mouvement Moderniste de la poésie arabe Contemporaine** – P.U.F - Paris 1978 – p. 133-145.

قائمة «حياة». كنا قد تنبهنا، عند دراسة «نوح الجديد»، أن «الحياة» تتخذ شكل «التخلي»، و«الموت» شكل «الدعاء» إليه، وهو ما أكد عليه الناقد عبد الرضا علي حين تكلم، في دراسته عن «الأسطورة في شعر السياب»،[22] عن الـ«حياة في الموت» وعن الـ«موت في الحياة»، خاصة وأن السياب قد صاغ هذا الأمر في بيت بات شهيراً، لمعانيه المتعددة : «إن موتي انتصار».

هذا ما يقوله أدونيس، أو الذات المتكملة بالأحرى، عن عائشة، جارتها، التي «تحتجز الحياة في تكية من ورق الرمال وطحلب الليالي»، أي أن الموت يسكنها، ويحتويها، يهيمن على حياتها، ويعمل فيها :

«دروب تقول الأساطير عنها

على موقد نام : ما عاد منها

ولا عاد من ضفة الموت سار، كأن الصدى والسكينة

جناحا أبي الهول فيها، جناحان من صخرة في ثراها دفينة.

فمن يفجر الماء منها عيوناً لتبني قرانا عليها ؟

ومن يرجع الله يوماً إليها ؟»

وهذا ما يتساءله السياب بدوره، حين يجد بأن «السكينة» و«الصدى» يهيمنان على قريته جيكور، بعيداً عن الله : أهي سكينة «الموت في الحياة» وصدى الخراب فيها ؟

«فينيق، يافينيق

نيراننا جامحة الاواركي يولد فينا بطل

مدينة جديدة...»

هذا ما يتمناه الشاعر، وهذا ما يصبو إليه : الموت طلباً للانبعاث، مثل طائر الفينيق او تموز أو المسيح. هذا ما يفسر، إذن، اللجوء إلى أشكال وصيغ مختلفة، أسطورية وغيرها، للتجدد. الشاعر لا يطلب الموت من أجل الموت، بل من أجل حياة جديدة. يصبو إلى الموت، آملاً بحياة أخرى، غير هذه الحياة. يتخلى عن الحياة عبر أشكال مختلفة :

- عبر النار :

«ما أروع الحريق ما أجلّه

ما أعظم العراك، أي بطل سينتهي

22) عبد الرضا علي : **الأسطورة في شعر السياب**، بغداد، 1978، ص 172 ـ 182.

لمن يكون الزمن الذي يجيء،
والعراك هل يموت، هل يخف، هل يظل قائماً ؟»
أو :
«في العجين الذي يستدير
ويدحى كنهد صغير، كثدي الحياة،
مت بالنار : أحرقت ظلماء طيني، فظل الإله»
...

- عبر الماء، كما في قصيدة «نوح الجديد»، أو في قصيدة «النهر والموت»، ذات العنوان المؤكد لما نذهب إليه :

«وأنت يابويب...
أود لو غرقت فيك، ألقط المحار
أشيد منه دار
يضيء فيها خضرة المياه والشجر
ما تنضح النجوم والقمر،
وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر
فالموت عالم غريب يفتن الصغار
وبابه الخفي كان فيك، يابويب...».[23]
...

- عبر الصلب (مثل المسيح) أو العراك (مثل تموز).

أي أننا نتوصل إلى صياغة الصورة المنطقية التالية :

(التخلي عن) الحياة ← عبر (الماء، النار، العراك، الصلب...) ← (طلباً) للموت.

III. 3 ـ انشغالات فلسفية

لم نتطرق حتى الآن إلا لقصائد متمحورة حول موضوعة «الانبعاث»، انطلاقاً من مراجع أسطورية، بينما نجد في مادة القصائد قصائد أخرى، متمحورة حول الموضوعة نفسها، ولكن

23) بدر شاكر السياب : **شعر**، العدد الثاني، ص 11.

دون المراجع الأسطورية. هذا ما نجده في القصيدة المعروفة «أنشودة المطر»، الشهيرة في هذا المضمار[24]، أو في هذه القصيدة القصيرة :

«الشوق الغامض يأخذنا
خلف الأشياء
لا ندري هل بحر المنفى
لهب أو ماء
تحبسنا في الطين السماء

لم يبق لنا غير الإبحار
في سفن المنفى
في لهب الماء».[25]

خالدة سعيد توقفت أمام المظاهر الوجودية الماثلة في هذه القصائد، وهي تنسبها إلى «الصدمة» التي عرفها عرب القرن العشرين في منتصف الطريق : دخول الآلة بلبل المجتمعات العربية، مثل الخوف من الحرب، أو القنبلة النووية، أو النظريات الاجتماعية المختلفة، التي قلبت «سكينة» الحياة العربية رأساً على عقب؛ وقد نتج عن هذا، حسب الناقدة، الشك، ثم الرفض، ثم التّطلع إلى الجديد.[26] إن البلدان العربية، المستقلّة حديثاً، أو التي تتابع طريق تحررها الوطني (الجزائر، فلسطين...)، كانت تواجه منذ مطلع الخمسينيات حلولاً مختلفة ومتضاربة للبحث عن هويتها. ذلك أن العربي، المثقف خاصة، كان يتحقق... بحسرة وصعوبة من أن الصورة التي كان يتماهى بها ـ وهي صورة العربي في عصوره الحضارية الزاهية ـ لا توافق العالم الذي يعيش فيه، وأنها صورة باتت «مهزوزة» بدورها، ملتبسة، تحتاج إلى صياغة وتأليف من جديد. الناقد أسعد رزوق وجد في قصائد «التموزيين» ـ هو الذي اعتمد هذه التسمية وساهم في تعميمها ـ نوعاً من «القلق الوجودي» ذي «الطابع الحضاري»، وحدد المشكلة التي يواجهها هؤلاء الشعراء على الصورة التالية : «المشكلة هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية. إنها بكلام آخر، مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وإيجاد القيم التي تحتم على هذه الذات أن تتبناها».[27] كيف يمكن للنخبة العربية،

24) بدر شاكر السياب : **الآداب**، السنة 1954، العدد السادس، ص 18 ـ 19.
25) نذير العظمة : **مواقف**، العدد الحادي عشر، ص 89 ـ 90.
26) راجع : خالدة سعيد في **«البحث عن الجذور»** ـ دار شعر، بيروت، 1960، ص 86.
27) أسعد رزوق : **الأسطورة في الشعر المعاصر** ـ دار آفاق، بيروت، 1959، ص 21.

الشعرية تحديداً، أن تنتج «حداثتها»، دون أن تنقطع عن صورتها (الثقافية) القديمة عن نفسها ؟ كيف تكون هي، وغيرها في آن معاً ؟ كيف يمكن لها أن تكون «حديثة» دون أن تكون «مروّجة ثقافية» للغرب ـ هذا الغرب العدو، وهو مرجع الحداثة في آن معاً ؟ ذلك «أن النخبة العربية لم تكن تتمرد على مجتمعاتها انطلاقاً من معطيات واقعية وحسب، بل لتأثرها أيضاً بنموذج خارجي وبمثال يتشوق إلى العالمية».[28] في مثل هذا السياق التاريخي يصبح الشك طريقة في العمل، ونشدان الجديد هدفاً لأية حركة، بعيداً إذن، عن مسلمات الماضي وتفسيرات الدين المطمئنة. إن العالم بات فارغاً، مجهولاً، قابلاً للخلق من جديد، بعد أن أزال الشاعر عنه «الهالة الربانية» : «يا للمفارقة في هذا التحدي : ففيما كانت الشعوب العربية تتمرس ـ محاطة بشعرائها ـ بالحرية، أو بمقاربة حرة نسبياً لتاريخها، كان يتكشف الشرق مثل عالم من الرماد، مدمراً، مشابهاً للأرض الخراب، التي كان قد وصفها تي.أس إليوت بعد أربعين عاماً على نداء نيتشه بـ«موت الله».[29]

كان الشعراء ينطلقون إذن من تصورات ثقافية وشعرية، تأثراً بتجارب وقصائد غيرهم من الشعراء الغربيين، لكنهم كانوا ينطلقون أيضاً من معايشة «الحاضر»، ومعاناته الخصوصية. نتبين في عدد من القصائد انشغالات فلسفية واضحة، تحيل إلى الأدب «الوجودي» خاصة : التمزق، الضياع، العبث...[30]

«ترى يدركنا الموت كما نحن
حيارى ؟ لا الذي صار فهمناه
قبلناه ؟ ولا ذاك الذي كان.[31]»

الشاعر بات يسأل، وينفصل بالتالي عن الجماعة. لم يعد قانعاً بأي شيء، ولا بأية مسلمة. الحيرة باتت تلازمه، دون أن يسلم منها الماضي، فكيف بأسئلة المستقبل ! صار الشاعر غريباً بالتالي، في مجتمعه نفسه :

«كنت، إنساناً غريباً
هنا في أرض ميلادي غريباً

28) Kamal Kheir Beik : **le Mouvement Moderniste de la Poésie arabe Contemporaine,** P.U.F, Paris, 1978, p. 11

29) Jacques Berque : **Langages arabes du présent,** Gallimard, Paris, 1974, p. 303

30) أسعد رزوق أحصى عند عدد من شعراء مجلة «شعر» أكثر من خمسين مرادفاً وجناساً لكلمة «قلق» في كتابه : **الأسطورة في الشعر المعاصر** ، 1959، دار آفاق، بيروت.

31) يوسف الخال : **شعر**، العدد الأول، ص 25.

كل ما تبصر عيناي يبدو لي غريباً
وجديداً وعجيباً».[32]

لم يعد يتعرف الشاعر على شيء، فالشعر الحديث «موقف» من الكون كله، لهذا كان موضوعه الوحيد «وضع الإنسان في هذا الوجود»، ولهذا أيضاً كانت أداته الوحيدة هي «الرؤيا» التي تعيد «صياغة العالم على نحو جديد».[33] لهذا الشاعر «رؤيا»، لا «رؤية».

عدد من النقاد، مثل غالي شكري وغيره، ميزوا بين الرؤيتين، مشددين على النظرة «الحضارية» عند عدد من الشعراء : خالدة سعيد تجد في الشاعر العربي الحديث صورة «نبي عصره»، وبدر شاكر السياب يشبهه بالقديس يوحنا في «رؤيا يوحنا»، وأدونيس يعتبر القصيدة الجديدة «رؤيا»... كما أن غير ناقد يتحدث عن الشاعر «الرائي» أو «العراف»، إلى غير ذلك من الصفات، التي ترسم صورة جديدة للشاعر، هي غير صورته، وهو يستجمع «فتافيت الواقع» أو يراقبه، بل صورة «الرؤيوي» الذي يكشف عن «عالم معتم ومجهول» حسب أدونيس.

III. 4 ـ قائمة إحصائية

إن الشروح، والنتائج أيضاً، تؤكد لنا صحة الفرضية التي انطلقنا منها في بداية هذا الفصل، وهي وجود نوع شعري مخصوص، سميناه بـ«قصيدة الانبعاث». تحققنا من وجود هذه القصائد في مجلة «شعر» خصوصاً، وعند عدد محدود من الشعراء (بدر شاكر السياب، أدونيس، يوسف الخال، نذير العظمة...)، «التموزيين» تحديداً. الناقد أسعد رزوق أطلق عليهم هذه التسمية في دراسة معروفة، حيث قال : «جاءت التسمية «الشعراء التموزيون» للدلالة على أولئك الشعراء الذي يشتركون في استعمال الأسطورة التموزية وفكرة التعبير عن البحث والتجدد التي تتضمنها لكي يتسنى لهم تخطي «الأرض الخراب» والجدب والجفاف، والعبث واستدرار أمطار الخصب والحياة والتيمن بعودة الاخضرار وانتعاش الجذور وارتفاع شجرة الحضارة من جديد».[34]

32) موسى النقدي : **شعر**، العدد الأول، ص 48.
33) غالي شاكر : **شعرنا الحديث... إلى أين ؟** ـ دار الآفاق الجديدة ـ طبعة ثانية، بيروت، 1979، ص 114.
34) أسعد رزوق : **الأسطورة في الشعر المعاصر**،... ص 9.

إن هذا النوع الشعري يشتمل في مـادة القصـائـد على 17 قصيـدة، متوزعة على الشكل التالي في هذه القائمة الإحصائية :

قائمة إحصائية : قصيدة الانبعاث

قصيدة الانبعاث	العدد	النسـبة
الآداب	2	2,08 بالمئة
شعر	10	13,88 بالمئة
مواقف	5	4,90 بالمئة
المجموع العام	17	6,29 بالمئة

الفصل الخامس

الكتابة الجديدة

درسنا حتى الفصل السابق 203 قصيدة من أصل 270، أي 18 و 75 بالمئة من المجموع العام للمادة، ويتوزع العدد المتبقي من القصائد على مجلتي «شعر» (3 قصائد، أي 15 و 4 بالمئة) و «مواقف» (24 قصيدة، 74 و 72 بالمئة)؛ أي أننا نكون بذلك قد درسنا في الفصول الأربعة السابقة سائر قصائد «الآداب». ترسم هذه النتائج الإحصائية فوارق بين الأنواع الشعرية المتبلورة حتى الآن، ونسبة توزعها على المجلات الثلاث، لكننا لن نستخلص النتائج المترتبة على هذه الفوارق قبل أن ندرس القصائد المتبقية والإجابة على السؤال التالي : هل تشكل نوعاً، أم عدة أنواع شعرية، أم أنها قصائد متناثرة لا يوحدها رابط ؟

I. القصيدة وهزيمة 1967

«يا مرأة الليل أنا رجل
حاربت بجيش مهزوم
في قلبي صيحة بوم
وأخيراً صافح قادتنا الأعداء، ونحن
نحارب
ورأيناهم، ناموا في الجيش الآخر، والجيش يحارب
والآن سأبحث عن مبغى، استأجر زورق
فالليل مع الجيش المكسور طويل».[1]

1) مظفر النواب **مواقف**، العدد الرابع، ص 81 ـ 82.

المضامين واضحة، لا بل مباشرة، في هذه المقطوعة المعنوية هي ماثلة و بينة في ظاهر القول الشعري، خاصة وأن الأدوات البلاغية تكاد أن تكون معدومة، مما يخفف، إذن، احتمالات التأويل. تشير هذه المقطوعة، بالمعلومات الإخبارية التي تتضمنها، إلى حكايات وأقاويل ونكات وأخبار، راجت في غير مجتمع عربي، إثر هزيمة الجيوش العربية أمام إسرائيل في 1967، عن «خيانة» القادة العسكريين العرب : («ناموا في الجيش الآخر»، «صافح قادتنا الأعداء...»)؛ وهي أقوال، بعيداً صحتها أو عدم صحتها، نزعت عن الحرب هذه سمتها التاريخية ـ العسكرية لتجعل منها حرباً «زائفة» بالتالي. الشاعر يكشف النقاب عن «الخيانة»، أي أن الجيش المحارب كان مهزوماً... سلفاً، تبعاً لخيانة قادته. هل يفسر الشاعر بهذه الطريقة هذه النتيجة العسكرية «غير المقبولة» ؟[2] إنه لا يقر بنتيجة هذه الحرب، هي لم تقم حسب... الأصول، إذا جاز القول، أي دون خيانة القادة.

«قاتل حتى ظل وحده
قاتل حتى النبضة الأخيرة
قاتل حتى ظل دونما ذخيرة
مدافعاً عن قرية صغيرة
أحبها
ولم يكن يعرف منها
غير طعم الأرض والسما
وما رأى من قبل فيها حجراً».[3]

في هذه المقطوعة، كما في السابقة، يميز الشاعر بين الجندي «المقاتل» والقائد «الخائن». هذا الجندي دافع حتى الطلقة الأخيرة، أي أن شجاعته ليست مثار جدال مطلقاً، وقد دافع «حتى ظل وحده». هذا الشعور بالوحدة نجده في المقطوعة السابقة، في صورة الجندي المهزوم والوحيد في الليل، المتبعد عن الجيش المكسور.

2) الإعلام المصري، مثل عدد آخر من أجهزة الإعلام العربية، عمل، بعد الخسارة العسكرية، على إقامة التمييز بين «الهزيمة» و«النكسة»، واصفاً الخسارة هذه بأنها «نكسة» ليس إلا؛ وهو إعلام ساهم بدوره في نزع «التاريخية» عن هذه الحرب، بالإضافة إلى أنه جنّب الحكومات العربية قسماً من المسؤولية عن هذه النتائج العسكرية. الشاعر العربي، متجاوباً مع «الرأي العام» العربي، لا يقر بهذه الهزيمة، مثل الحاكم العربي.

3) ممدوح عدوان : **مواقف**، العدد الخامس، ص 110.

«قولوا لوطني الصغير، والجارح كالنمر
إنني أرفع سبابتي كتلميذ
طالباً الموت أو الرحيل
ولكن،
لي بذمته بضعة أناشيد عتيقة
من أيام الطفولة
وأريدها الآن.
لن أصعد قطاراً
ولن أقول وداعاً
ما لم يعدها لي حرفاً حرفاً
ونقطة نقطة».(4)

الشاعر محمد الماغوط يعلنها : إنه الانفصال، بينه وبين الوطن، بعد علاقة خصه فيها بالشعر؛ إنها الخيبة والذهول أمام الهزيمة، لدرجة نكران، أو استرداد، مساهماته السابقة، أو استثماراته في الوطن. إنها الصحوة، إذن، وطعم الخيبة مرير فوق ألسنة الشعراء. إنه النقد الذاتي، ومراجعة النفس ومحاسبتها، وإعادة النظر في أدوات التعبير نفسها.

تشترك القصائد المدروسة في الفصول الأربعة فيما بينها، بأنها تجيب «على ضرورتين : المحافظة على الاتحاد المقدس بين سائر المواطنين لمتابعة النضال التحرري (...) وعمليات البناء الوطني؛ وتقوية الكفاح، في آن معاً، ضد البنى الاجتماعية ـ الاقتصادية البالية والمحرمات القاسية»،(5) كما لا حظ ذلك الكاتب محمد أركون في عدد من النتاجات الأدبية العربية العائدة لتلك الحقبة. إن هزيمة 1968 وضعت حداً، أو كشفت عن المأزق في المسار الوطني العربي بعد الاستقلال، لهذا صرخ غير شاعر ومثقف عربي بعد الهزيمة : هي ليست هزيمة عسكرية وحسب، بل... ثقافية أيضاً. إننا نتبين نوعين من ردة الفعل على الهزيمة بعد حصولها :

- ردة فعل «آنية»، أي مباشرة، تندد بما جرى وتفضح، داعية إلى نقد الأنظمة القائمة.
- ردة فعل «جذرية»، تبحث عن الأسباب «البنيوية» لهذه الهزيمة.

4) محمد الماغوط : **مواقف**، العدد الثاني، ص 73 ـ 74

5) Mohammed Arkoun : la Pensée arabe, (collection : que Sais-je), P.U.F, Paris, 2ème édition, 1979, p. 113-114

كثيرون من الشعراء فضحوا ما جرى، وانتقدوا، وعبروا عن نقمة الناس، وهو ما تمثل بشكل خاص في قصيدة نزار قباني الشهيرة «هوامش على دفتر النكسة»، أو في غيرها من القصائد «التوثيقية» أو «الإنشادية»، التي عبرت عن بطولات المقاتلين والجنود البسطاء. إلا أن آثار هذه الهزيمة ستكون أعمق في تجربة عدد آخر من الشعراء والمبدعين حيث أنتجت عملية المراجعة، الذاتية والعامة، السياسية والثقافية، حركات عربية جديدة، سياسية (مثل منظمات «اليسار الجديد» في لبنان وفلسطين والمغرب وتونس والعراق وغيرها، أو تكوّن المنظمات الفلسطينية...)، أو ثقافية (مثل «السينما الجديدة» في مصر، «الشعر 69» في العراق، أو «مواقف» نفسها في بيروت...). لم يكن الشعراء بعيدين عنها بغرض إنتاج «الثقافة البديلة»، أي لرسم علاقة جديدة، غير السابقة، بين الثقافة والسياسة في مجتمعات غير ناجزة الاستقلال.

في هذه المراجعة، هناك من يتيه ويضيع (: «والآن سأبحث عن مبغى»)، منقاداً خلف مشاعر الخيبة (مع النفس) والنقمة (ضد الحكام)، أو من يصرح : «لم يعد غير الجنون»،[6] معبراً عن اليأس أو عن الثورة الشاملة، التي لم تعد تكتفي بأنصاف الحلول، أو من يريد أن يتعلم لغة الواقع، كما هي، لا مثلما تخيلها في السابق، دون سذاجة أو قناعة متسرعة بمشروع إيديولوجي محدد. أي أن القصيدة العربية الحديثة كانت تبحث في تجارب العديد من شعرائها عن تجديد مشروعها التعبيري، عن «رسالة» أخرى تعيد صلتها من جديد بالجماعة وبحاجاتها وتطلعاتها، فيما كان ينفصل عدد آخر من الشعراء عن هذا المشروع طلباً لقصيدة «قائمة بنفسها ولنفسها».

«أيها الشعر وداعاً
انتهت رحلتنا
وامّحى من خلفنا وجه الطريق
إننا ندخل تاريخ الحريق
حيثما الحرف سلاح
خنجر أو قنبلة...

6) أدونيس : **مواقف**، العدد الرابع، ص 102.

أيها الشعر سلاماً
أيها الشعر الصديق
بدأت رحلتنا».[7]

القصيدة تقول «وداعاً» لماضيها القريب، ثم تقول «سلاماً» من جديد. هي تنقطع، ثم لا تلبث أن تستعيد دورها، بعد أن تجدده. الشاعر يودع صيغة من الشعر، لم يكن الحرف فيها سلاحاً أو خنجراً أو قنبلة، ليستقبل صيغة أخرى، تتحقق فيها نضاليته أو درجة أرقى من «نضاليته» بالأحرى.

I. 1 ـ اتصال وانقطاع

عدد من القصائد، إذن، يعود إلى هزيمة 1967 كموضوع، عبر حكايات عنها، أو عبر كتابة غنائية حزينة، بعدة بلاغية بسيطة، وإرسال مباشر، لا يخلو من التخاطب المتعمد. تندرج هذه القصائد في ممارسة شعرية ظهرت وتأكدت بعد 1967، في غير بلد عربي، حول «شعراء المقاومة الفلسطينية» خصوصاً : محمود درويش، سميح القاسم، توفيق زياد، سالم جبران...

غير أننا لا نجد لهذه الظاهرة، بالضجة والأصداء التي أثارتها في حينها، إلا مكانة محدودة للغاية في مجلة «مواقف» التي أصدرت أول أعدادها بعد عام ونيف على الهزيمة. هل يعود هذا إلى التمييز الذي دافع عنه أدونيس حينها «بين قصيدة الثورة» والقصيدة التحريضية «من أجل الثورة»، بين القصيدة كفعل ابتكاري وبينها كفعل وظائفي.[8]

رأي أدونيس هذا يتوافق مع آراء مماثلة، صدرت في تلك الفترة، كانت تميز بين القصيدة «الدعائية»، وبين القصيدة «التغييرية» بالمفهوم الشامل، وهذا في مرحلة كانت تتحول فيها بعض الأبيات الشعرية ـ ولأول مرة ـ إلى شعارات حائطية في ملصقات، بتشجيع من المنظمات «الفدائية» الناشئة، أو كانت الإذاعات العربية تذيع بصورة متكررة بعض قصائد شعراء الأرض المحتلة. كانت المناقشات ـ التي احتدمت خصوصاً بعد الملف الخاص الذي أعدته مجلة «الطريق» اللبنانية عن هذه الظاهرة الشعرية في 1969 ـ تدور حول مصطلحات

7) كمال خير بك : **مواقف**، العدد الخامس، ص 90 ـ 91.
8) راجع : أدونيس، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، 1972، ص 126.

نقدية، مثل المباشرة أو «التجييش الدعائي» أو غيرها، فيما كنّا نشهد ميلاد وجهتين في الكتابة الشعرية، وفي تعبيرها خصوصاً :

□ وجهة فلسطينية ترفق «الكلمة بالبندقية»، وهي طريقة شعرية فلسطينية لا تتجنب التحريض أو الغناء، طلباً لـ«فعالية ثورية»، مطلوبة من الكلمة بدورها، غير أن هذه الطريقة كانت تحقق في الوقت نفسه استعادة للذاكرة الفلسطينية وصياغة لهويتها النضالية، أي أننا كنا نتعرف على «التلوين الفلسطيني» في خريطة الشعر العربي الحديث. العملية الشعرية هذه كانت «وطنية» الطابع رغم تأثيراتها العربية، وكانت تحقق نقلة «خصوصية» في الشعر الفلسطيني بالأساس، وقبل غيره من التجارب الشعرية العربية.

□ وجهة شعرية عربية «جذرية»، تبحث عن فهم أكثر عمقاً واتساعاً للثورة والتغيير، وعن «تعنيف» الأداة الشعرية وطرقها الأسلوبية نفسها، وهو ما روّجت له «مواقف» ضمن حدود معينة، وهو ما تحقق بصورة خاصة في شعر أدونيس بعد الهزيمة. إن قصائد أدونيس في هذه الفترة («هذا هو اسمي»، «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف») هي تطوير لصلة عرفها الشاعر العربي الحديث مع واقعه عبر الهم السياسي بشكله الالتزامي خصوصاً : أدونيس لا يتوقف أمام قضية وطنية بعينها، أو أمام وطن محتل، بل أمام «الحضارة» (العربية ـ الإسلامية) برمتها، وهو «يصعّد» بذلك دور الشاعر ـ الرائي، الذي عرفناه معه ومع غيره من «التموزيين» في مجلة «شعر». إلا أن هذه «الجذرية» ستعرف ملمحاً مختلفاً، غير الملمح الأدونيسي، الذي يقوم على مواجهة حوارية بين الشاعر والجماعة، بين الفارس الفحل والأمة «المجدبة»، هو ملمح «الكتابة الجديدة»، التي تتصل بأدونيس بقدر ما تنقطع عنه.

II. قصيدة الثورة

نقترح دراسة قصيدتي : «نزهة المحارب»[9] و«هذا هو اسمي»[10]، بصورة برهانية، دون أن تكون تفصيلية، أو أن تستنفد مستويات الدرس كلها.

إن قراءة القصيدة الأُولى منهما توضح لنا وجود عدد من الجمل ذات المحمول الإخباري البين، وهي جمل تربط «أجزاء» القصيدة (أو أقسامها، أو وحداتها). نتبين، مثلاً، وجود هذه

9) فاضل العزأوي : **مواقف**، العدد الحادي عشر، ص 77 ـ 88.

10) أدونيس : **مواقف**، العدد الرابع، ص 89 ـ 102.

الجمل، محتفظين بنظام تسلسلها كما ورد في القصيدة :

- «في البدء سمعت صرير المفتاح
  يفتح قفلي
  فخرجت إلى العالم...» (جملة 1).
- «تقدم يا بحر...» (ج 2)
- «إنني أدخل العالم الوثني الجديد...» (ج ـ 3)
- «ودخلنا الجزيرة من بابها الأزلي...» (ج ـ 4)
- «أضعنا الطريق...» (ج ـ 5)
- «ها هو العربي القديم يجيء إلينا..» (ج 6)
- «واقتربنا من السادة الواقفين على ظلمات العصور
  داخلين احتفال الصعاليك بين الخيام...» (ج ـ 7)
- «وارتحلت مع القافلة
  نحو منفى جديد» (ج ـ 8).

يمكننا أن نشير إلى جمل أخري، تؤدي الوظيفة نفسها في مبنى العبارة. إن هذه الجمل تعين لنا أو تعلن وجود مقطوعات معنوية، وترسم حدود الانتقال من حالة إلى أخرى في هذه القصيدة، عبرالتاريخ العربي (القديم والحديث) والأجنبي. هذا ما يعلنه الشاعر بوضوح في مطلع القصيدة :

«في البدء سمعت صرير المفتاح
يفتح قفلي
فخرجت إلى العالم...
... انظر في تاريخ الإنسان».

عنوان القصيدة («نزهة المحارب») يؤكد ما نذهب إليه : السفر في العالم، في محطات تاريخية أو في مشاهد طبيعية أو بصحبة شخوص معروفين، للتعرف على الشرط الإنساني. نرى الشاعر ينتقل، تبعاً لورود المضامين في القصيدة، بين : البحر، العالم الوثني، الجاهلية، الجزيرة، طريق المسيح، غار حراء، بغداد، الريف العراقي، قارات العالم...

إنه تنقل مستمر ومتداخل، لا يلتزم بمسار جغرافي طبيعي، أو بمسار تاريخي - زمني متدرج : تتداخل البلدان، مثلما تتداخل الأزمان. يقود الشاعر في هذا السفر «دم الفقراء» والمعذبين، حيثما وجد لهم سبيلاً، فيندمج في دورة الصعاليك، مثلما يتألم مع المسيح على درب الأمة، أو مع عمال الريف العراقي في نضالهم... إنه يبحث عن سير مختلفة لصياغة هوية واحدة.

إن صياغة الهوية هي محور القصيدة الثانية : عنوانها يدل عليها («هذا هو اسمي»). يتخذ السفر، هنا، طبيعة مختلفة. إنه سفر بين مضامين مختلفة دون نسق متتابع، ناظم لها. المضامين تتداخل بدورها : التراث، الثورة، رموز دينية (علي) أو سياسية معاصرة (الفدائي)، الجنس، الوطن، العالم الثالث... يكاد يكون كل موضوع من هذه المضامين «مستقلا» عن غيره، قائماً بنفسه، لدرجة يصعب علينا فيها إيجاد سلك معنوي ناظم لها : أهي «القصيدة الشبكية» التي تحدث عنها أدونيس في إحدى افتتاحيات «مواقف» ؟ لكننا نلاحظ أمراً جديداً، وهو أن الشاعر يتطرق لموضوعة الجنس في مقاطع متباعدة عن بعضها البعض، تفصل فيما بينها مقاطع عن موضوعات أخرى، أو إننا نجد الرمز الديني علي وارداً بين مقاطع تتحدث عن حالة الأمة وعن تمرد الشاعر :

«الأمة استراحت
في عسل الرباب والمحراب
....
وعليٌّ رموه في الجب كان الجمر ثوباً له...
حقولٌ خضر أنا الفاتح الآخر والأرض لعبة فرس تدخل في الغيم».

إلاّ أن هذا الانتقال يبلبل نظام الموضوعات، ويجعلها تتداخل فيما بينها، في الجملة الواحدة أحياناً. كيف يمكن لنا، والحالة هذه، أن نتبين وحدات المعنى في هذه القصيدة ؟ «ماحياً كل حكمة / هذه ناري / لم تبق آية / دمي الآية / هذا بدئي / دخلت إلى حوضك...».

إن قراءة ظاهر المعنى في هذه التراكيب الشعرية لا تؤدي بنا إلى استكناه المعاني : وهي علاقة «حكمة» بـ«دمي»، و «آية» بـ«ناري» ؟

لنضع هذه المفردات في هذه القائمة :

التقليد	المحو
«حكمة»	«ماحياً»
«آية»	«لم تبق»
	«ناري»

محو أو إلغاء التقاليد الثقافية ـ الدينية هو مهمة الشاعر : «هذا بدئي». ولكن مـاذا نفعل بالمفردتين : «دمي» و«حوضـك» ؟ هل تعني «دمي» النـاتج عن عمليـة المحو، أو فـاعل المحو نفسـه (أي «الـدم المطهر» في التفسـير الرمـزي) ؟ إلى مـاذا تشير «حـوضــك» ؟ إلى «حـوض» الأرض العربية (وهي ترد بهذه الصيغة في مواضع لاحقة بـالقصيـدة) أو إلى «حوض» العـاشقـة (الـواردة أيضـاً لاحقـاً في القصيـدة) ؟ معنى «الإنجـاب» يتنقـل بين هـاتين الصيغـتين لمفردة «حوضك». هذا ما نتبينه في القصيدة مع مفردات أخرى. الموضوعات لا تتخـالـط و«تتشـابـك» وحـسـب، بل تتبادل المعاني فيما بينها : مرور المعنى في اتجاهات مختلفة.

«الهـويـة» هي شبكـة المعنى في هـاتين القصيـدتين : «هــذا هـو اسمي» يقـول أدونيس، وفاضل العزاوي يؤكد بدوره :

«أيها الحب، يانزهة المحارب، عنواني الطبيعة، والغامض المقدس اسمي».

البحث عن الهوية يتم في وجهة جذرية :

ـ أدونيس يعلنها صريحة : «قادر أن أغير : لغم الحضارة هـذا هو اسمي»، أو «لم يعـد غير الجنون».

ـ فاضل العزاوي يقيم صلة هو الآخر بين الثورة والجنون، بين الطليعة والهامشية، وهي صلة ملتبسة أو لازمة :

«أنا مجنون لي رغبات معقولة :
1 ـ امرأة تـسلخ جلدي في غرفة
2 ـ 5 حزيران بدون حروب وهمية
3 ـ شعب يقرأ أشعاراً في الساحات العامة».

هذه الوجهة الجذرية تغتذي من فكر يساري وهامشي («اليسار الجديد» والمنظمات الفلسطينية)، نما وترعرع في غير بلد عربي بعد هزيمة 1967، فكر يرفض الهزيمة (أو «حروبها الوهمية» كما تقول قصيدة العزاوي)، مطالباً بـ«ثورة كلية»، يتضح فيها بصورة جلية أكثر دور العمال، أي الثورة البروليتارية. الإشارة إلى الكفاح الفلسطيني المسلح الناشئ واضحة في غير موضع، خاصة في قصيدة أدونيس : «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف».[11]

«كان فدائي يخط اسمه ناراً وفي الحناجر الباردة

يموتُ /

والقدس تخط اسمها :

لم تزل الدولة موجودة

لم تزل الدولة موجودة...»

أو من القصيدة نفسها :

«سمِّني قيساً وسمِّ الأرض ليلى

باسم يافا

باسم شعب شرّدته البشرية

سمِّني قنبلة أو بندقية...».

«الفدائي» يطأ القصيدة الحديثة بعد الهزيمة، بوصفه «البطل التاريخي»، لا الأسطوري، لكفاح بعض الشعراء : يراه جبرا ابراهيم جبرا «الإنسان الجديد» أو التجسيد الكامل للفكرة الثورية عند الشعراء العرب، التي انشغلوا بها في العقدين السابقين على ظهوره.[12] ألا يجسد «الفدائي» رمز الانبعاث (تموز، فينيق...)، الذي تعرضنا له في الفصل السابق، ولكن ضمن تصور جديد ؟ «الفدائي»، هنا، ليس بطلاً أسطورياً، هو مقاتل في صفوف المقاتلين : إنه البطل ـ الكتلة الجماهيرية. ولم يعد الشاعر يصوغ بطولة فردية خارقة، بل يبحث عن الخلاص في الثورة، وعن البطل في الجماهير الكادحة.

11) أدونيس : **مواقف**، العدد الحادي عشر، 92 ـ 102.

12) جبرا ابراهيم جبرا : **النار والجوهر**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1975 ص 158.

III. قصيدة تجريبية

أين «نجد» المعنى، وكيف نتعرف عليه ؟

مثل هذا السؤال بات ضرورياً، والإجابة عليه لم تعد متوفرة أو ميسرة تماماً، ذلك أن المعنى الواحد لم يعد قائماً في عبارة بل بات يتنقل في مواضع مختلفة، عاقداً علاقات دلالية ملتبسة، متداخلة ومعقدة. هذا ما نتبينه في قصيدة أدونيس، وبصورة أوضح في قصائد عدد آخر من الشعراء، جعلوا من «التجريب» وسيلة الكتابة :

«جدي كنعان لا يقرأ إلا الشعر الرصين
ويلعب الشطرنج أحياناً
ويواقع زوجات الوزراء
أضف إلى ذلك جدتي
وهي من أصل أشوري
لكنها تزعم أنها هكسوسية
وأنها كانت ترعى البقر في بادية الشام
وتكتب على الطين الأحمر أشعاراً حزينة
وتحصد شقائق النعمان في أول كل ربيع
وترقص في ملاهي واق الواق ثلاث رقصات :
...».[13]

القصيدة بسيطة التركيب، دون أية صور بلاغية محملة بالتأويلات، ودون معانٍ «غامضة»، ومع ذلك فإنها تبدو لنا مختلفة، تبتعد أو لا تشبه واقعاً معيناً، تحاكيه أو تتحدث عنه إنها قصيدة غريبة : الغرابة باتت «ولاّدة» المعاني، ماذا يريد أن يقول الشاعر المناصرة ؟ من هو جده كنعان هذا ؟ أهو أصل الكنعانيين، أسلاف الفلسطينيين...؟ الشاعر لم يعد يتابع معنى محصوراً أو مضبوطاً، بل بات يعبث ويتلاعب بمضامينه، دون انضباطه السابق وصرامته وجديته. إنها قصيدة تجانب الواقع، أو ليست أمينة له تماماً، ولا تتهيب الرموز الأسطورية القديمة أو الشخوص التاريخية (كنعان مثلاً)، مثلما فعل الشعراء «التموزيون»، تبتعد عن المحاكاة، إذن، ولا تتقيد بحذافير الأسطورة أو الحكاية أو الموضوع، التي تنطلق منها لكتابة

13) عز الدين المناصرة : **مواقف**، العدد الثالث، ص 118.

القصيدة. إنها قصيدة تعبث، وتكتسب حرية (ساخرة، مرحة، طفولية...) في التعامل مع موضوعاتها :

«تكون المرأة شريفة عندما تنام
مع زوجها ومعي فقط. دعاباتي
في الهدف وفي أسفله. لم أربح امرأة
إلا وكنت متنوعاً بين فخديها. لقد
كنت محطماً في الخدمة العسكرية،
ألا ترون ؟ وناجحاً في الحب، ناجحاً،
وأنا الآن مكلف بالتصريح وبأن أقول ما
أقول بمحض إرادتي وبدون تعذيب».(14)

لا يتورع الشاعر عن «مداعبات» غير.. خجولة أبداً، في التطرق المكشوف لأمور جنسية، لا يتم تناولها بهذه الصراحة الجريئة في الشعر العربي المعاصر، وهي «مداعبات» تطال اللغة أيضاً، وهي لغة دون صور ومحسنات بلاغية، تكاد تكون لغة الكلام اليومي. أين نحن من الشعر ؟ لا نصوغ هذا السؤال بطريقة استهجانية أو استنكارية، بل بطريقة استفارية، ما هي هذه الكتابة التي تتوسل لغة الكلام اليومي، أو السرد، أو غيرها من وسائط التعبير النثري ؟

«كان كل شيء جيداً ورائعاً (لأن المسافات لا وجود لها مطلقاً إنما النوم هو وحده المسافة). أحياناً كثيرة ـ وهذا يحدث في لحظة الصفاء المتألقة ـ يسقط هذا الظن ونشعر أننا منذ البدء مقذوفون كالنار إلى الصحراء وأن الفعل مستمر في رقصه ونحن لا ندري ونفرح بهذا الحلم أو الواقع».(15) الصور البلاغية محدودة، عبارات غير «جميلة» شعرياً (الظن، الفعل، الواقع...)، وغيرها من المفردات الذهنية، إلا أن السمة الغالبة على هذا الشعر هو اعتماده على موارد النثر خصوصاً. يتقدم المعنى بصورة متتالية دون عقبات أو استعادات، عبر جمل تتتابع، هي الأخرى، في نسق، وفق منطق سببي، ماثل في الاستعمالات العديدة لهذه الأدوات :

14) صادق الصائغ : **مواقف**، العدد التاسع، ص 11.
15) سمير السايغ : **مواقف**، العدد السابع، ص 122.

لأن، اننا، منذ، إنما...، التي تربط أجزاء الجمل بصورة شديدة، يتحملها النثر ويتطلبها أحياناً غير أن الشعر لا يتيغها غالباً لثقلها، ولعدم توفيرها لـ«الانسيابية»، وهي شرط الإيقاع.

إن «نثرية الجملة الشعرية» في عدد من التجارب العربية[16] هي السمة المميزة لكتابة شعرية باتت تروج منذ نهاية الستينات: الشاعر «يكتب»، لا ينظم، والقصيدة كتابة، لا رصف. هذا ما تبحث عنه هذه الكتابة الجديدة. هذا ما تجربه.

«هكذا هو، بعد حالاتي الـهلة، سفح الصداقة
وجه يدخل في وجه مثل اقتحام العظم في زهره
مثل دورة مياه
تحتفظ
بالرغبة
منتشية
مغلقة
بأحلام
داخل
جناح».[17]

التركيب البلاغي لهذه المقطوعة بسيط، يقوم على علاقة من التشبيه ممثلة بالأداة «مثل»:

«سفح الصداقة» ≃ «وجه يدخل...» ≃ «مثل دورة... جناح». ولكن أهو تركيب بسيط فعلاً، كما يبدو عليه الأمر ظاهرياً ؟

علاقة التشبيه بينة:

«سفح الصداقة» (1) (هو مثل) «وجه يدخل...» (2) - (هو مثل)، «اقتحام العظم في زهرة» (3) - (هو مثل) «دورة مياه...» (4)...

علاقة التشبيه بينة لكنها معقدة: إذا كانت واضحة بين الفقرة (1) والفقرة (2) فإنها لا تلبث أن تتعقد مع الفقرتين (3) و (4)، ذلك أن التشبيه لا ينعقد بسهولة، وبأحكام، بين أطراف هذه العلاقة، خاصة مع الفقرة (4)، وهي صورة مركبة معقدة، غير واضحة بذاتها،

16) التعبير يعود لكمال خير بك، راجع:
Kamal Kheir Beik : le Mouvement Moderniste de la poésie arabe Contemporaine, P.U.F, Paris, 1978, p. 165

17) مؤيد الراوي: **مواقف**، العدد السابع، ص 140.

فكيف، إذن، إذا كانت المشبه به. هـذا التشبيـه مرسل (وقـد ذكرت فيـه أداة التشبيـه) ومفصل أيضاً (لأن وجه الشبه، أي «سفح الصداقة»، مذكور فيه)، ومع ذلك لا نتوصل إلى تبيـان الشبـه فيه، لأن المشبه والمشبه به تراكيب بلاغية صورية معقدة هي الأخرى، ووجه الشبـه لا يتضح بصورة جليـة في طرفي التشبيـه. التشبيـه لايقـوم بين مفردة وتركيب لغـوي، أو بـالعكس، أو بين صفة وصورة، بل بين صورة وأخرى، بحيث بات صعباً التقاط وجه الشبه، أي المعنى، في هذه الحالة. الشاعر يبلبل الكتابة، حين يدفع بها إلى أقاصي حدودها البلاغية.

«الرؤيا تفسخ الموج
والزبد في حقيبة الكتابة
يفحص كلمات هتلر وهولاكو
الكلام مفرد ينبض تحت ثواب الهواء المتخشب
أمخر كالـفينة العتيقة في لجج الأقوال التي يتفصد منها دم الليل الأخرس
عميقة هي أصابع البحث عن فردوس الأمثال...»(18)

وماذا نقول أيضاً عن هذه الكتابة «الاستعارية» الكثيفة ؟ نتبين مفردات تندرج في حقل دلالي، نرمز إليه بـ«الماء» : «الموج»، «الزبـد»، «الـفيـنـة»، «اللجج...» وأخرى تنـدرج في حقل دلالي، نرمز إليه بـ«اللغة» : «الرؤيا»، «الكتابة»، «كلمات»، «الكلام»، «الأقوال»، «الأمثال»... إلا أن هذا الفرز الدلالي لايؤدي بنا إلى نتـائج أخرى، أي أننـا لا نـستطيع أن نـتقصي احتمـالات المعنى، فالقرائن (أو النظائر) لا تتجـاوب فيمـا بينهـا في القصيـدة، والتوافقـات والتقـاطعـات الدلالية باتت غير مضمونة النتائج. الكتابة لم تعد ترصد المعنى أو تتعقبه أو تثبتـه أو تضبطـه، بل باتت تلحقه، تكتشفه، في الاعتباطي، في الاستنسـابي، في أوجـه الشبـه الملتبـسة، أو في الاستعارية الفائقة، والصورية الكثيفة، أو في إلغـاء المعنى أصلاً وتغييبـه حيث بـاتت العلاقـة بين المفردات كألفاظ سابقة في الأهمية عليها كمعانٍ.

18) يوسف سعيد : **مواقف**، العدد الخامس، ص 97.

الخاتمة

حددنا لهذه الدراسة هدفاً أساسياً، هو التعرف الدقيق على المستويات المختلفة للدال والمدلول في القصيدة العربية الحديثة، إلا أن طريقة الوصول، التي اشترطناها برهانية أساساً، لم تكن ميسرة أبداً، خاصة في القسم الثاني. لم يقم عملنا على اعتماد منهجية بعينها وتطبيقها على مادة شعرية، بل على صياغة وتأليف وتجريب مثل هذه المنهجية، أي أن التوفق بصياغتها بات ـ ولو بصورة لاحقة ـ هدفاً ملازماً لهدف الدراسة الأساسي.

كان علينا، إذن، بالإضافة إلى الهدف المعلن لهذه الدراسة، أن نصوغ «قواعد» مناسبة لدراسة «المجموعة الشعرية» (أي القصائد العائدة لغير شاعر، والصادرة في فترة زمنية واحدة، وفي مناخ عام، إيديولوجي ـ سياسي، مشترك إلى هذا الحد أو ذاك)، وهو أمر غير متوفر في الدراسات الشعرية، عربياً وأجنبياً، خاصة في نطاق الدراسات الدلالية. هناك مناهج باتت مجرَّبة ومعتمدة، ووفق الطريقة البرهانية، لدراسة مستويات التعبير الشعري في قصيدة بعينها، أو في ديوان واحد، أو في عدة دواوين لشاعر واحد، أو لدراسة «موضوعة» معينة في نتاج غير شاعر، لكننا لم نعرف حتى الآن مناهج متبلورة لدراسة هذه المستويات في «مجموعة شعرية» معينة. هذا ما حاولناه في هذه الداراسة، فماذا كانت النتائج ؟

لم نجد على المستوى المنهجي صعوبة بالغة في دراسة «المستوى العروضي». توصلنا بسهولة إلى دراسة شكلي ظهور هذا المستوى في القصيدة، أي الشكل الغرافيكي والشكل الإيقاعي، لأن مادة هذا المستوى ظاهرة، عيانية، فيزيائية، مادية، قابلة للقياس والتقطيع، وفق وحدات، للدراسة والتفكيك :

إن دراسة «الشكل الغرافيكي» جعلتنا نتعرف على مدخل جديد ـ ضيق، ولكن مفيد ـ لدراسة التعبير الشعري، وهو أمر توقف عنده دارسون، عرباً (وخاصة في المغرب) وأجانب. إنَّ

قيام هذا الفصل بالذات «إضافة علمية» إذا جاز القول، منهجياً، وعلى مستوى النتائج أيضاً. قلما ينتبه الناقد العربي أو الدارس إلى أن القصيدة العربية انتقلت من «العهد الشفوي» إلى «العهد الصناعي»، من قصيدة الإنشاد أو الالقاء إلى قصيدة الكتابة، من القصيدة ـ القالب إلى القصيدة ذات المظهر المادي الخارجي، المختلف دائماً، والمبتكر دائماً. إن القطيعة مع العمود الشعري دفعت الشاعر إلى اكتشاف وتجريب الشكل المادي لمثول قصيدته فوق الورقة الطباعية، وقد بلغ هذا التجريب أحياناً، وضمن صورة محدودة، حد التلاعب بمظهر القصيدة، وظهرت بالتالي «بصرية شعرية» عربية. لم يعد ممكناً التغافل عن رؤية هذا الشكل، لأنه موجود أساساً، ولأنه مفيد أيضاً في التعرف على ظواهر أخرى في القصيدة.

لم نجد صعوبة قصوى في تقطيع الشكل الإيقاعي لدراسته، لا بل توصلنا في هذا المجال إلى نتائج وقوائم إحصائية، ذات منفعة أكيدة، وضامنة لعلمية النتائج. توقفنا أمام ظاهرتين إيقاعيتين، شبه عروضية وحرة، تلخصان مجموع التجارب الإيقاعية الراهنة في القصيدة العربية الحديثة. لن نستعيد، هنا، النتائج العديدة والتفصيلية، التي توصلنا إليها في هذا المجال، سنكتفي فقط بالإشارة إلى أمرين :

أ ـ إن الآراء النقدية السارية حول «قصيدة التفعيلة» (أو «القصيدة شبه العروضية» حسب تسميتنا) تتعامل مع هذا «المنتج» الشعري الجديد، بوصفه تفريعاً للظاهرة العروضية، دون أن تقترب بصورة عملية لتتبين عملية التفريع هذه. هذه العملية ليست بسيطة أبداً، أي أن الشاعر لا ينتقل من اعتماد البحر إلى اعتماد التفعيلة فقط، ودون أن تحدث عملية الانتقال هذه أي أثر يذكر على الشكل الإيقاعي الجديد. «قصيدة التفعيلة» تتحدر من الظاهرة العروضية (هذا ما أثبتناه بدورنا، بعد غيرنا)، ولكن دون أن يكون شكلها الإيقاعي الجديد مطابقاً للشكل القديم (هذا ما دافعنا عنه في كتابنا). فنحن لا نقول بأننا انتقلنا فقط من موسيقية البيت الشعري إلى موسيقية الجملة الشعرية، بل نقول أيضاً بأن التراكيب النحوية باتت «توجه» أو تحدد الشكل الإيقاعي، فيما كان الأمر معكوساً بصورة نسبية في الظاهرة العروضية. تنتج عن هذا، إيقاعية مختلفة، يظهر اختلافها في دور القافية، وفي الكيفية الانسيابية المختلفة، التي تعرفها كل جملة موسيقية، وهذا على الرغم من أن التفعيلة ـ وحدة البناء العمودي ـ تبقى وحدة البناء في هذا الشكل الإيقاعي الجديد. حتى إن الشعراء «التفعيليين» باتوا يخرجون أيضاً عن هذه القاعدة الجديدة، فتراهم يتلاعبون بهذه التفاعيل أو يمزجون فيما بينها، أو يتغافلون عنها

ليعودوا إليها في جملة شعرية واحدة، أو تجدهم يكتبون بعض الأسطر بتفاعيل منقوصة غير تامة، إلى غير ذلك من المظاهر الإيقاعية الجديدة، التي تدعونا ـ مثلما دعتنا في هذه الدراسة ـ إلى أن نحذر ـ ولو قليلاً ـ من هذه الآراء النقدية السارية.

ب ـ هناك آراء نقدية سارية تطرد «الشكل الإيقاعي الحر»، الذي نجده في الكتابات المعروفة تحت اسم «قصيدة النثر»، من خانة الشعر (والإيقاع طبعاً)، وهناك آراء أخرى، سارية هي الأخرى، تتحدث دون برهان عن «الإيقاع الداخلي» في هذه القصائد.
لم يزل هذا النوع الشعري واقعاً تحت دائرة التحريم، دون أن يعرف مقامه «الشرعي» الخاص به، بعيداً عن المواقف الإيديولوجية، المتشنجة أو التبجيلية. توصلنا في هذه الدراسة إلى تبيان مظاهر إيقاعية مختلفة في هذه الفئة من القصائد، تتمثل بأشكال مختلفة من التكرار، ولكن دون أن يؤلف هذا التكرار شكلاً بيناً، يمكن تعيينه بصورة دائمة. إن نقادنا لم يتوقفوا لدراسة إيقاع النثر (إيقاع الخطابة) مثل الشيخ الرئيس ابن سينا، على سبيل المثال، الذي أشار إلى أن الوصل والفصل وزن ما للكلام النثري، وأن ما يميز الوزن الشعري عن الوزن النثري أنه وزن عددي (:«وهذا الوصل والفصل وزن ما للكلام، وإن لم يكن وزناً عددياً. فإن ذلك للشعر. وهذا الوزن هو الذي يتحدد بمصاريع الأسجاع، فإن قرب من الوزن العددي تقريباً ما يبلغ الكمال فيه، فهو حسن. وهذا التقريب أن يكون المصاريع متقاربة الطول والقصر، وإن لم تكن قسمتها قسمة متساوية إيقاعية» : فن الشعر من «كتاب الشفاء»، ص 171 ـ 172). موسيقى النثر عند ابن سينا تقوم على أن يكون الكلام مقسماً إلى جمل لكل منها نهاية محددة، وأن يكون هناك تناسب بين هذه الجمل كأن تكون متقاربة إما في الطول، وإما في القصر. إن آراء ابن سينا مثل آراء ابن رشد أيضاً ساعدتنا على النظر في مسألة هذا «الإيقاع الحر» الجديد. ابن رشد نظر إلى الوزن الشعري على أساس أنه يعتمد على تعاقب المقاطع والأرجل وتكرارها على نحو منتظم مما يجعل التوقع (توقع ما سينطق به القائل) أكثر إمكاناً ووضوحاً، بينما لا يحقق الوزن في النثر مثل هذا التوقع، إذ أن هذا التوقع في النثر يبدو على الأقل غامضاً وغير محدد، نظراً لافتقاد الوزن النثري ذلك التناسب والانتظام الذي يقوم عليه الوزن العددي في الشعر. ابن سينا مثل ابن رشد توقّفَا أمام وزن الخطابة، كفن من فنون النثر، إلا أن آراءهما هذه مفيدة، رغم حدودها، لتبيان أشكال الوزن، أو الإيقاع، النثري. وهذا ما توصلنا إليه ضمن حدود

معينة في دراستنا هذه، لأن المشكلة الأساسية في إيقاع «قصيدة النثر» هي أنه لا يعرف بصورة دائمة القواعد الناظمة (التساوي بين الجمل، مصاريع الاسجاع...) لفن الخطابة. لهذا يبدو الكلام عن «إيقاع داخلي» (وهو ما يدافع عن وجوده مناصرو هذه القصيدة) غير مقنع تماماً، لأن الإيقاع النثري هذا متقطع، قائم وغير موجود في آن معاً، وهو يعني في بعض الأحيان غياب الإيقاع نفسه. هذا الإيقاع مختلف، إذن، هو نسق من التوالي التكراري، وانعدامه أيضاً، أو تبلبله وذلك في الجملة الشعرية الواحدة أحياناً.

كان من الطبيعي أن تواجهنا مشاكل جمة في دراسة «المستوى النحوي». إن الضعف الذي تعرفه الدراسة الدلالية، بالمقارنة مع التقدم الذي عرفته الدراسة الإيقاعية ـ الصوتية، مع الألسنية الحديثة، أصبح ضعفاً مزدوجاً في كتابنا. فقد أضفنا على المشاكل المتعلقة بدراسة دلالية لقصيدة واحدة، المشاكل المتعلقة بدراسة دلالية لـ «المجموعة الشعرية».

ماذا استطاعت دراستنا أن تقدم من حلول وإجابات لهذه المعضلة المنهجية، المزدوجة إذن.

لم نتوصل إلى بلورة عُدة منهجية واحدة صالحة لفرز المجموعات الشعرية المختلفة في مادة الدرس، فاعتمدنا، من جهة، على مؤشرات الضمائر، ومن جهة ثانية على علامات خارجية، وقد قادتنا هذه المؤشرات وهذه العلامات أي في الحالتين، إلى صياغة فرضيات عمل، ما لبثنا أن برهنا صحتها، في نهاية كل فصل من القسم الثاني. كان يعنينا ـ هذا ما اشترطناه على أنفسنا، تبعاً لطريقتنا البرهانية ـ أن نجد مؤشرات مادية، عينية، ملموسة، موجودة في نسق المبنى، لتقودنا في عملية التعرف الدلالي على القصائد. وجدنا مدخلين، لا المدخل الواحد، إذن، إلا أن وجودهما يبقى نافعاً، خاصة وأن المدخل الأول (مؤشرات الضمائر) قادنا إلى التعرف على خصائص تعبيرية هامة في القصيدة العربية الحديثة : العلاقات بين «الأنا» (المحضة أو الجماعية، المذكرة أو المؤنثة) و«الأنت» (المذكرة أو المؤنثة)، ضمن نسق «الترابط الشخصاني» الذي يوحد بينهما، دعتنا لأن نتعرف على المصاعب الملازمة لانبثاق «الفردانية» في القول الشعري، وعلى طغيان «التعبيرات العامة» (قضايا وانشغالات وتطلعات الجماعة) على «التعبيرات الذاتية»، وعلى غيرها من القضايا أيضاً.

غير أننا توصلنا، من ناحية أخرى، إلى تقديم نموذج واحد من «القراءة الدلالية» لسائر القصائد «النموذجية»، في سائر الفصول في القسم الثاني. لم يقم عملنا في هذا المجال على

اعتماد طريقة معروفة ومتبلورة في القراءة الدلالية، لأن مثل هذه الطريقة غير موجودة : هناك مشاريع واقتراحات عديدة في هذا المجال، تعود، بصورة خاصة، إلى : أ.ج. غريماس، رولان بارت و«فريق مو» للدراسات الألسنية، وقد صغنا طريقتنا الخاصة انطلاقاً من المشاريع الثلاثة هذه.

هذه القراءة جعلتنا نتعرف بشكل موثوق وأكيد على المضامين في هذه القصائد، وهي مضامين نجد مصادرها وأنسابها في غالب الأحيان، في مضامين خارج النص، هي في المبثوث الإيديولوجي، من قيم وتطلعات وعذابات، عاشتها وعانت منها الجماعات العربية بعد الحرب العالمية الثانية، في مخاض النضال التحرري، وفي بناء القيم الاستقلالية. قليلة هي القصائد التي تجد مرجعيتها التعبيرية في نصية القصيدة نفسها، أي في ما تصوغه انطلاقاً من آثار شخصية. هذا لا يعني أن الشاعر كان «شاعراً عمومياً». هذا يعني أنه كان يعبر انطلاقاً مما يربطه بجماعته، أو كان يعبر بدلاً عنها، أي يصوغ ما يفترضه أو ما يضمره لها من قيم.

إنه شاعر مفرد بصيغة الجمع.

تبينا بسهولة علامات وآثاراً تحيل إلى ما عرفه التاريخ العربي المعاصر من أحداث وهزات (نكبة فلسطين، انبعاث التيار القومي، هزيمة 5 حزيران 1967، العمل الفدائي، الثورة العربية...). هذه العلاقات المعقودة بين محمولات النص والدينامية التاريخية جعلتنا نتبين تجارب شعرية عديدة، لصيقة بزمانها أو موحية به أو معبرة عن زمن مرتجى انطلاقاً من الزمن الحاضر.

لم يزل «الشعر ديوان العرب»؛ والقصيدة العربية الحديثة مشدودة ومتنصتة إلى النداء العاجل الذي تطلقه الجماعات العربية في ظروف استقلالها الصعب، وغير الناجز حتى الآن، وإلى النداء، العاجل هو الآخر، الذي تطلقه أغوار النفس، غير المكتشفة حتى الآن. ما العمل، إذا كان العرب متولهين بالشعر، إلى درجة يمنعون فيها الشاعر من التيه في جهنم وجوده، ومن التأمل في حديقة نفسه، وإذا كان الشاعر العربي حساساً ومتنبهاً ومتجاوباً، للمكانة العالية التي يخص العرب فيها مسألة الشعر ؟

المصادر والمراجع

I. مادة الدراسة

الآداب : السنة 1953 (12 عدداً)
السنة 1954 (12 عدداً)

شعر : السنة 1957 (4 أعداد)
السنة 1958 (3 أعداد، وعددها الأخير مزدوج)

مواقف : السنة 1968 (عدد واحد)
السنة 1969 (5 أعداد)
السنة 1970 (6 أعداد)

□

II. الكتب العربية

أبو شبكة، الياس : **أفاعي الفردوس**، دار المكشوف، بيروت، 1948.

أدونيس : **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، 1972. **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، 1973. **صدمة الحداثة**، دار العودة، بيروت، 1978.

اسماعيل عز الدين : **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967.

البياتي، عبد الوهاب : **أباريق مهشمة**، بغداد، 1954.

جبرا، جبرا ابراهيم : **أدونيس (ترجمة)**، دار الصراع الفكري، بيروت، 1957.
الحرية والطوفان، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.
النار والجوهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975.

الجيوسي، سلمى الخضراء : **التيارات والحركات في الشعر العربي المعاصر**، (أطروحة دكتوراه ـ جامعة لندن).

الحاج، أنسي : **لن**، دار مجلة شعر، بيروت، 1961.

الحيدري، بلند : **أغاني المدينة المتعبة**، بغداد، 1951

خوري، الياس : **دراسات في نقد الشعر**، دار ابن رشد، بيروت، 1979

رزوق، أسعد : **الأسطورة في الشعر المعاصر**، دار آفاق، بيروت، 1959.

سعيد، خالدة : **البحث عن الجذور**، دار مجلة شعر، بيروت، 1960. **حركية الإبداع**، دار العودة، بيروت، 1979

السياب، بدر شاكر : **أساطير**، دار البيان، بغداد، 1950. **حفار القبور، مطل الزهراء**، بغداد، 1952

شكري، غالي : **شعرنا الحديث... إلى أين ؟**، دار الآفاق الجديدة، طبعة ثانية، بيروت، 1979.

طاقة، شاذل : **المساء الأخير**، بغداد، 1950.

عبد الرضا، علي : **الأسطورة في شعر السياب**، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978

العقاد، عباس محمود : **ديوان العقاد**، أسوان (مصر)، 1967.

عيد، رجاء : **الشعر والنغم، دراسة في موسيقى الشعر**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1975

المازني، إبراهيم : **ديوان المازني** (الجزء الثاني)، القاهرة، 1917

مروه، حسين : **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**، مكتبة المعارف، بيروت، 1972

الملائكة، نازك : **شظايا ورماد**، دار المعارف، بغداد، 1965 ـ **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة، بغداد، 1965

ميسر، أورخان : **سريال**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979

هلال، محمد غنيمي : **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973

□

III. الكتب العربية العامة والمجلات

ابن خلدون : **المقدمة**، دار القلم، بيروت، 1978

ابن رشيق : **العمدة**، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، 1972

أرسطو : **الخطابة**.

الجاحظ : **الحيوان**.

□

مجلة **دراسات عربية** : العدد 9، 1978، بيروت

مجلة **الدوحة** : العدد 104، السنة 1984، الدوحة

منشورات **«الندوة اللبنانية»** ـ 5 ـ سنة 1957

المراجع الأجنبية

IV. Ouvrages étrangers

Arkoun, Mohammed : **La pensée arabe (que sais-je)**, P.U.F., Paris, 2eme édition, 1979.
Barthes, Roland : **Mythologies**, Seuil, Paris 1957 S/Z, Seuil, Paris, 1970.
Le degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris, 1972.
Poétique du récit (Collectif), Seuil Paris, 1977.
Bencheikh, J. Eddine : **Poétique arabe : Essai sur les voies d'une création, anthropos,** Paris, 1975.
Benveniste Emile : **Problèmes de linguistique Générale – 1**, Gallimard, Paris, 1966.
Problèmes de linguistique générale –2, Gallimard, Paris, 1974.
Berque, Jacques : **Langages Arabes du Présent**, Gallimard, Paris, 1974.
Cohen, Jean : **Structure du langage poétique**, Flammarion, Paris, 1966.
Courtès, J. : **introduction à la sémiotique narrative et discursive**, Hachette Université, Paris, 1976.
Delas, Daniel et Filliolet, Jacques : **Linguistique et poétique**, Larousse, Paris 1973.
Delas, Daniel : **Poétique pratique**, CEDIC, Paris 1977.
Greimas, A.J. : **Sémantique structurale**, Larousse, Paris, 1966.
Du Sens, Seuil, Paris, 1970.
Essais de sémiotique poétique (Collectif), Larousse, Paris, 1972.
Maupassant, **La sémiotique du texte : exercises pratiques**, Seuil, Paris, 1976.
Groupe MU : **Rhétorique de la poésie (Collectif)**, Complexe Bruxelles, 1977.
Hjelmslev Louis : **Prolégomènes à une théorie du langage** (traduit de l'anglais par Anne-Maris Léonard), suivi de : **la structure fondamentale du langage (inédit)**, Paris, Minuit, 1968.
Prolégomènes ... (traduit par Una Cauger), Minuit, Paris, 1971.
Jakobson, Roman : **Esais de linguistique générale** (traduit), Minuit, Paris, 1963.
Kheir Beik, Kamal : **Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine**, P.U.F., Paris 1978.
Kristeva, Julia : **La révolution du langage poétique**, Seuil, Paris 1974.
Propp, Vladimir : **Morphologie du conte** (traduit), Seuil, paris, 1974.
Saussure, Ferdinand : **Cours de linguistique générale**, Payot, Paris, 1976.
Tadié, Jean Yves : **Le récit poétique**, P.U.F., Paris, 1978.
Todorov, Tzvetan : **Poétique**, Seuil Paris, 1968.
Mikhail Bakhtine : **Le principe dialogique**, Seuil, Paris, 1981.
Tomachevski, B. : **Théorie de la littérature** (Collectif et traduit), Seuil, Paris, 1965.

□ □ □

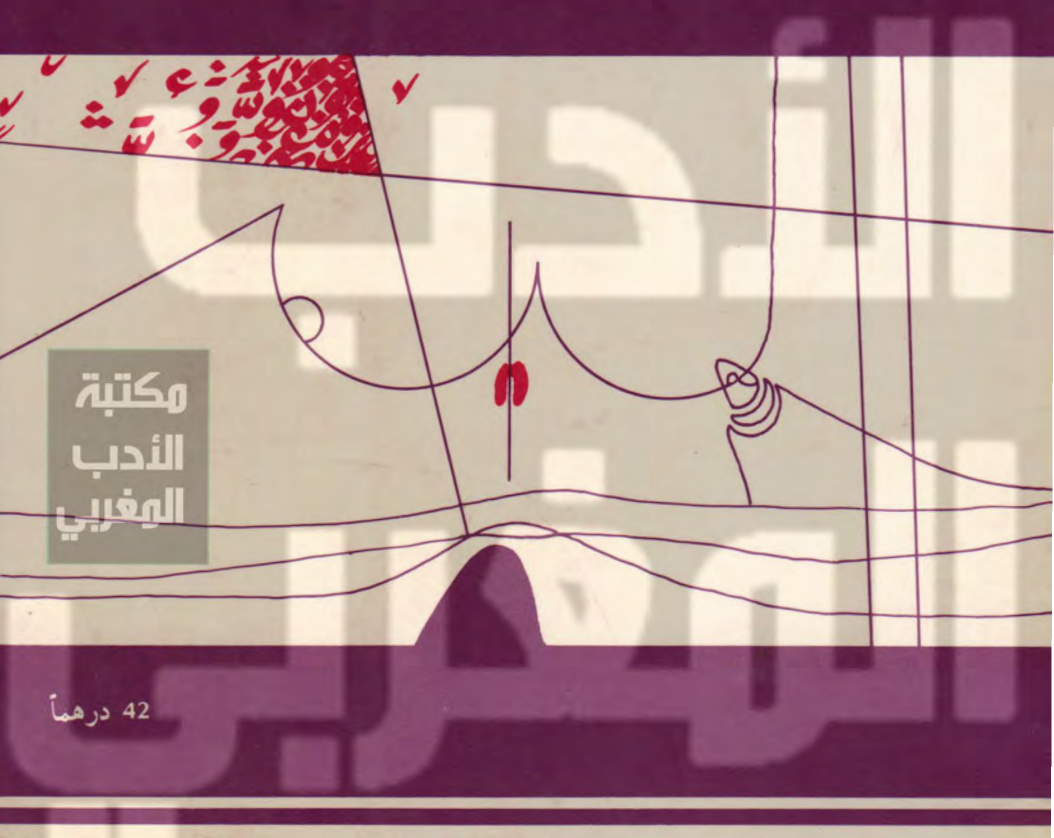
V. Dictionnaires et revues

Blachère, R. et Gaudefroy – Demombynes, M. : **Grammaire de l'arabe classique**, G.P. Maisonneuve Larose, Paris.
Dubois, J., Guespin, L. Giacomo, M. Marcellesi, Chr., J.B. et Mevel, J.P. : Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris, 1973.
Todorov, T. et Ducrot O. : **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Seuil, Paris, 1972.
Les Temps Modernes (revue), numéro : Du Maghreb, N° 375 bis, octobre, 1977.
Communications (revue), N° 5.

فهرس

طريقتنا في البحث ستقوم على البرهان، حتى لو سلكت طرقا طويلة ومعقدة؛ لا على الحدس (والقراءة الانطباعية أو التفسيرية الاجمالية)، حتى لو وصلت إلى نتائج مقنعة، ولكن بطرق ضمنية. هناك النقد، وعليه أن يعتاد طريق البرهان؛ وهناك الكتابة عن الشعر، وهي طريقة حرة، لا تعرف الضوابط، فتصيب أحيانا، ولكن دون منهج، وتخطئ أحيانا أخرى، دون أن نتبين نواقصها بالضرورة. إنه الفارق بين الكتابة المنهجية والكتابة الفنية، ولو لغرض علمي.

الطريقة البرهانية : هذا ما يغيب غالبا في نقدنا، وهذا ما نطمح إليه في كتابنا هذا، إذ أخضعنا القصيدة العربية الحديثة، بمستويات بنيتها كلها، لقراءة برهانية كاملة.



42 درهماً

الموزع الوحيد في المملكة المغربية
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
(سوشبريس) - الدار البيضاء